

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ÊTRES, ESPACES, LUMIÈRE, IMAGES, MATIÈRES COMME CORPUS  
D'UNE ÉCRITURE CHORÉGRAPHIQUE MULTIMÉDIA

MÉMOIRE D'ACCOMPAGNEMENT  
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA  
MAÎTRISE EN DANSE

PAR SÉGOLÈNE MARCHAND

JUIN 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Johanna Bienaise et Fanny Dulin, ainsi que Amélie Bourbonnais, Adel Tahar et Andrew Watson pour leur généreuse collaboration, la mise à contribution de leur temps, de leur énergie et de leur talent tout au long du processus de recherche pratique, et également pour la qualité et la pertinence de leurs commentaires qui sont venus soutenir ma réflexion.

Merci également à Julie Duguay, Stéphane Gladyszewski et Chanti Wadge, pour avoir pris le temps de partager leurs réflexions.

Mes remerciements au Département de danse de l'UQAM pour avoir permis le développement de cette recherche-crédation, et plus particulièrement à Robert Duguay, pour m'avoir accompagnée de ses judicieux conseils tout au long de cette aventure.

Enfin, et surtout, merci à Martine Époque, ma directrice de recherche, pour sa patience et son soutien tant au long de la recherche pratique qu'au cours du processus de rédaction.

## AVANT-PROPOS

La description écrite de la recherche-création effectuée pour ce mémoire de maîtrise comporte des termes de base qui reviendront de nombreuses fois dans mon texte, et cela même en faisant appel à leurs synonymes, ce qui rendra parfois la lecture ennuyeuse ou irritante. De plus, il m'apparaît utile et nécessaire d'en spécifier ici le sens et la portée dans lesquels ils sont utilisés dans cette écriture réflexive.

- ⇒ êtres : désigne l'ensemble des aspects de la personne (physique, sensible, sociale, politique, etc.) des artistes engagés dans le processus faisant l'objet de cette recherche, facteur essentiel de la collaboration qui donne toute sa dimension humaine et relationnelle à l'expérience.
- ⇒ Espaces : englobe avant tout la structuration physique du lieu, mais s'étend aussi à l'espace visuel, sonore, tactile, voire virtuel,   motif ou relationnel (intime ou partagé) au fil des explorations.
- ⇒ Lumière : désigne ici la lumière provenant de deux sources principales : l'éclairage de scène d'une part, l'éclairage par la projection vidéo d'autre part.
- ⇒ Images : fait référence à la fois aux images projetées et aux différents tableaux visuels proposés.
- ⇒ Matières : désigne l'ensemble des matériaux qui constituent la proposition plastique du dispositif ainsi que les différentes textures suggérées par les images projetées et l'environnement sonore.
- ⇒ Médias, Multimédias : s'arrête ici à l'intégration d'éléments relevant chacun de l'expression liée à un « médium » de travail diff  rent au sein de la création artistique. Les termes éléments, composantes, matières, matériaux, seront substitués autant que faire se peut à ces deux termes pour en alléger un retour trop itératif.



## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES .....	viii
RÉSUMÉ.....	xi
 INTRODUCTION .....	 1
 CHAPITRE I PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE	
1.1 Conditions de recherche.....	4
Ressources dont nous avons bénéficié.....	5
Termes initiaux de la collaboration .....	6
1.2 Mise en contexte et origines de l'étude .....	7
Contexte de formation : une manière d'envisager la danse contemporaine ....	7
Vue du dehors : expérience de spectateur.....	9
Vue du dedans : expérience d'interprète.....	12
Premières explorations : images et lumière .....	12
1.3 Démarche, stratégie de recherche, méthodologie .....	15
Démarche.....	15
Stratégie de recherche .....	17
Méthodologie.....	18
1.4 Limites de l'étude .....	20
Limites de l'étude liées au cadre de la recherche et à sa présentation .....	20
Limites de l'étude liées aux intentions de recherche .....	20

## CHAPITRE II

### LES DIFFÉRENTES AVENUES EXPLORÉES

2.1	Proposition 1.....	23
	Exploration antérieure : espace cubique et projection vidéo .....	23
	Idées générales de départ .....	25
	Les différentes étapes du travail de recherche chorégraphique .....	25
	Êtres et Espaces : utilisation de l'espace de performance en dialogue avec la sensibilité des interprètes.....	26
	Johanna et l'espace tubulaire.....	27
	Fanny et l'espace cubique .....	29
	Lumière, Images et Projection .....	33
	Travail de différenciation de ces espaces particuliers au sein de la composition image .....	35
	Matériaux et textures, réels ou virtuels.....	36
	Son .....	38
	Question du dispositif de représentation.....	39
2.2	Proposition 2.....	41
	Idée générale de départ .....	41
	Exploration avec l'éclairage et suggestions de départ .....	41
	Élaboration du matériel chorégraphique.....	42
	Travail avec les différents éléments dans la composition.....	45
2.3	Proposition 3.....	53
	Idée générale de départ .....	53
	Étapes de recherche .....	54
	Travail avec les différents éléments dans la composition.....	55

2.4	Proposition 4.....	64
	Idée générale de départ .....	64
	Processus.....	64
	Travail avec les différents éléments dans la composition.....	70

### CHAPITRE III

#### QUESTIONS SOULEVÉES PAR L'INTÉGRATION DES ÉLÉMENTS DU « CORPUS DE CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE MULTIMÉDIA » AU PROCESSUS

3.1	Pourquoi et comment explorer le potentiel de ces médias au sein du processus de recherche chorégraphique ? .....	79
3.2	Questions dégagées de l'expérience .....	80
	Collaboration .....	80
	Communication .....	82
	Connaissance minimale des médias impliqués.....	84
	Importance des conditions de création.....	85
	Le corps et la machine, leurs rythmes et exigences propres, arts chorégraphiques et arts technologiques .....	87
	Ouverture sur de nouvelles pistes de création, redéfinition des frontières entre les différents éléments : vers l'émergence de nouveaux langages ? .....	89
3.3	Avantages et contraintes apportés au développement du processus, incidence de cette optique de travail sur les perspectives de recherche.....	91
	Influence sur la cohérence globale de la proposition.....	91
	Bénéfices retirés de l'introduction de ces composantes au processus de recherche chorégraphique .....	92
	Limites de cet apport et contraintes rencontrées liées à cette incorporation...	94
	Compromis entre apports et contraintes .....	95

CONCLUSION .....	97
------------------	----

## ANNEXES

Annexe 1 : « partition verbale ».....	100
---------------------------------------	-----

Annexe 2 : Expérience d'interprète / compagnies citées.....	102
---	-----

Annexe 3 : Propos rapportés.....	103
----------------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	105
--------------------	-----

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1.1 Image 1 <i>Proposition 1</i> .....	28
2.1.2 Image 2 <i>Proposition 1</i> .....	28
2.1.3 Image 3 <i>Proposition 1</i> .....	28
2.1.4 Image 4 <i>Proposition 1</i> .....	28
2.1.5 Image 5 <i>Proposition 1</i> .....	30
2.1.6 Image 6 <i>Proposition 1</i> .....	30
2.1.7 Image 7 <i>Proposition 1</i> .....	30
2.1.8 Image 8 <i>Proposition 1</i> .....	30
2.1.9 Image 9 <i>Proposition 1</i> .....	32
2.1.10 Image 10 <i>Proposition 1</i> .....	32
2.1.11 Image 11 <i>Proposition 1</i> .....	32
2.1.12 Image 12 <i>Proposition 1</i> .....	32
2.1.13 Image 13 <i>Proposition 1</i> .....	34
2.1.14 Image 14 <i>Proposition 1</i> .....	34
2.1.15 Image 15 <i>Proposition 1</i> .....	34
2.1.16 Image 16 <i>Proposition 1</i> .....	37
2.1.17 Image 17 <i>Proposition 1</i> .....	37
2.1.18 Image 18 <i>Proposition 1</i> .....	37
2.1.19 Image 19 <i>Proposition 1</i> .....	37
2.2.1 Image 1 <i>Proposition 2</i> .....	48
2.2.2 Image 2 <i>Proposition 2</i> .....	48
2.2.3 Image 3 <i>Proposition 2</i> .....	48
2.2.4 Image 4 <i>Proposition 2</i> .....	48
2.2.5 Image 5 <i>Proposition 2</i> .....	48

2.2.6	Image 6	<i>Proposition 2</i> .....	48
2.2.7	Image 7	<i>Proposition 2</i> .....	48
2.2.8	Image 8	<i>Proposition 2</i> .....	48
2.2.9	Image 9	<i>Proposition 2</i> .....	50
2.2.10	Image 10	<i>Proposition 2</i> .....	50
2.2.11	Image 11	<i>Proposition 2</i> .....	52
2.2.12	Image 12	<i>Proposition 2</i> .....	52
2.2.13	Image 13	<i>Proposition 2</i> .....	52
2.3.1	Image 1	<i>Proposition 3</i> .....	56
2.3.2	Image 2	<i>Proposition 3</i> .....	56
2.3.3	Image 3	<i>Proposition 3</i> .....	58
2.3.4	Image 4	<i>Proposition 3</i> .....	58
2.2.5	Image 5	<i>Proposition 3</i> .....	58
2.3.6	Image 6	<i>Proposition 3</i> .....	58
2.3.7	Image 7	<i>Proposition 3</i> .....	60
2.3.8	Image 8	<i>Proposition 3</i> .....	60
2.3.9	Image 9	<i>Proposition 3</i> .....	60
2.3.10	Image 10	<i>Proposition 3</i> .....	60
2.3.11	Image 11	<i>Proposition 3</i> .....	63
2.3.12	Image 12	<i>Proposition 3</i> .....	63
2.3.13	Image 13	<i>Proposition 3</i> .....	65
2.4.1	Image 1	<i>Proposition 4</i> .....	69
2.4.2	Image 2	<i>Proposition 4</i> .....	69
2.4.3	Image 3	<i>Proposition 4</i> .....	69
2.4.4	Image 4	<i>Proposition 4</i> .....	69
2.4.5	Image 5	<i>Proposition 4</i> .....	69
2.4.6	Image 6	<i>Proposition 4</i> .....	72



2.4.7	Image 7	<i>Proposition 4</i> .....	72
2.4.8	Image 8	<i>Proposition 4</i> .....	72
2.4.9	Image 9	<i>Proposition 4</i> .....	72
2.4.10	Image 10	<i>Proposition 4</i> .....	74
2.4.11	Image 11	<i>Proposition 4</i> .....	74
2.4.12	Image 12	<i>Proposition 4</i> .....	74
2.4.13	Image 13	<i>Proposition 4</i> .....	76
2.4.14	Image 14	<i>Proposition 4</i> .....	76

## RÉSUMÉ

Dans une visée contemporaine de création chorégraphique s'attachant à considérer avant tout les expérimentations réalisées avec les êtres en présence au sein du travail d'atelier, avec une volonté d'ouverture à ce qui advient durant le processus, j'ai souhaité explorer, dans une approche subjective, les effets de l'introduction du travail de différents médias au sein du processus sur le développement de la recherche chorégraphique. Le travail de l'espace, le travail d'éclairage, le travail avec l'image vidéo projetée, et un travail avec différents matériaux en présence ont ainsi été intégrés, avec la collaboration d'artistes spécialisés, à la recherche chorégraphique, effectuée dans des conditions comparables à celles dans lesquelles le chorégraphe émergent actuel est susceptible de travailler.

À travers les quatre avenues d'exploration que nous avons retenues, nous avons constaté au fil de l'expérimentation combien les différents médias engagés s'entrecroisent, se répondent, s'interconnectent ou se combinent au sein de ce travail d'ensemble. Leur présence conjointe au sein du processus fournit des pistes d'inspiration nouvelles à chacun des collaborateurs impliqués, ouvre à des possibilités d'exploration inhabituelles susceptibles de réorienter le processus de création de manière souvent inattendue, et offre aux différents collaborateurs impliqués une nouvelle perspective sur leur propre travail, qui s'avère enrichissante sur le plan de la créativité de chacun d'eux comme sur le plan de la cohésion du travail d'ensemble. Il apparaît ici que ce mode de création chorégraphique, dans lequel le corpus de composition est élargi à l'ensemble des médias impliqués, bien que fortement dépendant des exigences liées à chaque médium et soulevant diverses questions liées à la collaboration même, induit des avantages largement à la hauteur des inconvénients qu'il implique. Enfin, en tant qu'il encourage les échanges entre les divers médias et influence peu à peu la manière dont chacun des artistes impliqués envisage la création dans son propre domaine, il pourrait être une des voies de renouvellement du langage chorégraphique.

Mots clés : danse, écriture chorégraphique, êtres, espaces, lumière, images, matières, corpus multimédia, processus collaboratif.

## INTRODUCTION

Pour un chorégraphe émergent prenant le multimédia comme corpus d'écriture chorégraphique d'une œuvre destinée à une diffusion publique, quelle incidence a l'introduction et la prise en compte de ces différents médias dès le début du processus de recherche et de création sur le développement et la facture de la pièce résultante?

Le « spectacle de danse », communément associé au corps en mouvement (avec une plus ou moins grande mise en valeur de l'interprète en tant qu'être physique, sensible et relationnel), bien souvent accompagné d'un environnement sonore, inclut de plus en plus fréquemment des images animées de différentes natures projetées sur divers supports dans des espaces de plus en plus diversifiés. Il me semble donc impliquer nécessairement un parti pris relativement à la combinaison de la danse avec d'autres disciplines ou médias, qu'il soit présenté en salle ou non. Comme de nombreux chorégraphes en début de parcours, suivant la tendance au « multimédia » des présentations artistiques actuelles, j'ai été séduite par l'idée de travailler en collaboration avec des artistes-créateurs spécialisés dans d'autres médias, notamment la vidéo et les éclairages. Cependant, ma formation antérieure et surtout ma condition de jeune chorégraphe m'ont le plus souvent incitée à développer mon travail de recherche chorégraphique à l'écart de ces autres médias pour ne les y introduire qu'en fin de processus. Insatisfaite à la pensée de n'entrevoir que la surface du potentiel qu'ils offraient, j'ai entrepris, pour cette étude, de m'interroger sur les effets d'une immersion dans mon processus de création d'un ensemble de moyens d'expression pris comme corpus d'écriture chorégraphique et comprenant des êtres, des espaces, des lumières, des images et des matières.

La partie pratique de ce mémoire-création consistait en la présentation de quatre pistes exploitant des facettes différentes de ce corpus multimédia. M'intéressant exclusivement au processus de création, j'ai centré ma recherche sur des applications diversifiées pour en exp  rimer les effets sur le processus lui-même et sur le produit qui pourrait en r  sult  r. C'est ainsi que j'ai présenté non pas une œuvre finie, mais quatre propositions chorégraphiques caractéristiques d'une combinaison particulière des éléments en présence, et dont chacune pourrait être développée en une pièce chorégraphique indépendante et spécifique sur le modèle proposé. Comme je l'expose dans ce document d'accompagnement, ces quatre extraits à l'état de chantier recoupent un même matériel et cristallisent les multiples apports et contraintes rencontrés pendant cette expérimentation de recherche-création. Ils tentent de refléter les questionnements surgis au cours du processus de création chorégraphique tels que soulevés par les quatre axes de recherche choisis relativement au dispositif de représentation, à l'utilisation de l'espace et des matériaux, à la conception de l'éclairage et aux modalités de projection de l'image vidéo.

Ce mémoire d'accompagnement reprend l'ensemble de ces questionnements, mais aussi détaille les différentes étapes du processus, non apparentes dans la partie pratique présentée. Dans le premier chapitre, il m'a semblé pertinent de présenter, outre la démarche de recherche elle-même et l'ensemble des conditions dans lesquelles elle a été menée, les préoccupations et explorations antérieures qui en ont été l'origine, le contexte dans lequel elle s'inscrit, l'influence de ce dernier sur l'ensemble de la démarche, ainsi que les limites dans lesquelles elle a été développée.

Dans le deuxième chapitre, je détaille les cheminements de recherche développés simultanément dans les quatre voies d'exploration, dans un processus largement intuitif, retraçant les tâtonnements, choix et ajustements successifs

effectués en relation aux sensibilités subjectives de chacun des artistes impliqués dans le processus autour de ce corpus de création chorégraphique multimédia.

Dans le troisième, j'aborde les différentes réflexions et questions soulevées par cette expérimentation, portant sur l'intérêt même de ce type de démarche, la collaboration et la communication entre les collaborateurs, la connaissances des différents médias impliqués, les conditions de création, les exigences du travail avec l'outil « technologique », les possibilités offertes par ce mode d'expérimentation, la cohésion de la proposition artistique résultante ainsi que les avantages et contraintes apportées au développement du processus par ce type de démarche.

J'ai enfin jugé bon de mettre ces questions en relation avec les propos que d'autres chorégraphes émergents faisant intervenir divers médias dans leur travail tiennent sur leur propre expérience en la matière ainsi qu'avec certaines de mes expériences personnelles antérieures.



## CHAPITRE I

### PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE

Ce chapitre porte sur la description des conditions dans lesquelles la recherche a été effectuée, incluant les ressources dont nous avons bénéficié et les termes initiaux de la collaboration qui ont rendu notre exploration possible, le contexte dans lequel elle se situe, les différents facteurs qui en sont l'origine, la démarche et la stratégie de recherche adoptées et, enfin, les limites de l'objectif visé, tous ces éléments permettant de bien situer cette étude.

#### **1.1 Conditions de recherche**

J'ai souhaité effectuer la recherche dans des conditions aussi proches que possible des conditions dans lesquelles le jeune créateur actuel est susceptible de travailler, en regard de mon expérience personnelle antérieure et actuelle.

Les conditions d'utilisation des ressources liées au cadre universitaire de la recherche - mise à disposition limitée des locaux de travail et de l'équipement (à partager avec les autres étudiants et événements organisés par l'université), contraintes d'organisation, de financement, de choix des collaborateurs, ou circonstances imprévues diverses - ont semblé être un atout davantage qu'une contrainte pénalisante pour la recherche en ce qu'elles se rapprochent raisonnablement des conditions également imposées par divers programmes d'aide ou de résidences de courte durée accessibles aux jeunes artistes, et des différents aléas auxquels ceux-ci se trouvent confrontés. Ainsi, à aucun moment je n'ai tenté de me



rapprocher de conditions de création « trop confortables » pour ne pas dénaturer la recherche ou en fausser les conclusions.

Cependant, si ces conditions semblent être sensiblement les mêmes, il est bon de préciser que cette recherche se base sur un cas particulier, examinant le déroulement d'un processus à caractère tout aussi unique que tout autre processus de création peut l'être, et reposant sur de nombreux facteurs interpersonnels et subjectifs. Les conditions de création étant justement, pour le jeune créateur indépendant, extrêmement variables, non seulement selon les artistes, leurs choix et leurs objectifs, mais aussi selon les projets pour un même artiste (l'obtention d'une bourse, d'une subvention, d'une résidence, d'un prêt de matériel, d'une offre de diffusion, d'une opportunité de collaboration étant irrégulière), on ne tentera en aucun cas de généraliser les conclusions dégagées de cette expérimentation isolée à l'ensemble du travail des artistes émergents actuels.

### **Ressources dont nous avons bénéficié**

Pour l'ensemble des explorations, nous avons bénéficié des ressources suivantes :

- La participation généreuse de deux interprètes Fanny Dulin et Johanna Bienaise, étudiantes au programme de maîtrise du Département de danse ;
- Un financement accordé par l'université pour l'achat de divers matériaux indispensables à la recherche et la rémunération des collaborateurs spécialisés qui m'ont accompagnée tout au long de cette démarche ;
- L'accès tout au long de la recherche à différents espaces de travail, notamment l'espace de présentation de la partie pratique de ce mémoire-crédation (Piscine-théâtre) au Département de danse ;
- De matériel audiovisuel de prise de vue et de projection (caméra miniDV, projecteur vidéo) ;

- L'accès à l'équipement d'éclairage de scène de la Piscine-Théâtre à deux reprises : durant une semaine, quatre semaines avant la présentation des travaux, et durant la semaine ayant précédé la présentation des travaux.

L'ensemble des expérimentations pratiques s'est déroulé entre le 21 mars et le 1<sup>er</sup> juin 2006, date de la première présentation de ma recherche-crédation.

### **Termes initiaux de la collaboration**

La collaboration a été définie en début de projet avec l'ensemble de collaborateurs selon les termes suivants :

- ⇒ Éclairage et scénographie / Amélie Bourbonnais : aide à la conception d'un espace plastique « dansable et éclairable » et à la sélection des matériaux, conception, montage et régie d'un éclairage de scène.
- ⇒ Vidéo / Adel Tahar : conception du dispositif de projection, mise en valeur de la composition image, assistance artistique et technique à la prise de vue et au montage.
- ⇒ Musique / Andrew Watson : conception d'un environnement sonore répondant à l'atmosphère recherchée ou ressentie par le musicien en répétition.

Il incombe à chacun des créateurs de veiller à la mise en valeur de son travail et de faire les propositions adéquates relatives aux spécificités de son médium.

Partant d'envies, d'élans créateurs du moment, libres de toute thématique, relatifs à l'espace, la lumière, à des images, des couleurs, au mouvement, à des sensations, des humeurs, des sons, des matériaux, des textures et leur mise en commun entre collaborateurs en tout début de processus, il s'agit de former un réservoir de pistes de travail de base. Nous nous appliquerons à en repérer les points de jonction qui nous permettraient de les articuler, de les faire fonctionner ensemble, et à cristalliser nos efforts là où ces inspirations se rejoignent.

## **1.2 Mise en contexte et origines de l'étude**

En tant qu'il s'inscrit dans un cheminement personnel, artistique et humain, ce projet de recherche-création porte la trace à la fois de principes et d'une approche de la danse contemporaine hérités du contexte de ma formation première en danse, mais aussi de mon expérience de spectatrice, de mes préoccupations actuelles d'interprète, de jeune créatrice, et de mes plus récentes expérimentations en contexte universitaire. Je propose donc de revenir sur ces divers aspects de mon expérience qui ont model   ma manière d'envisager la danse contemporaine et la création en général, notamment sur divers points qui ont soulevé les questionnements ayant mené à ce projet de recherche en particulier, sous-tendent et alimentent la réflexion qui s'y attache, et se retrouvent dans les enjeux qui s'en dégagent.

### **Contexte de formation : une manière d'envisager la création en danse contemporaine**

J'ai été formée en danse contemporaine en France dans les années 90, parallèlement dans le cadre d'une   cole d'apprentissage technique à l'écoute d'un renouveau pédagogique introduisant des courants priorisant la sensation sur la forme, la substance sur l'aspect, le processus sur le produit fini, et dans un environnement universitaire propice à la réflexion et avide de définir, ou redéfinir, cerner la danse contemporaine d'alors en mettant en perspective les préoccupations des artistes chorégraphiques du moment, notamment en regard de la vague des années 80.

Désireuse de s'en démarquer en interrogeant davantage le sens du corps dansant, la charge identitaire individuelle et sociale qu'il véhicule, le caractère politique de sa mise au travail par les institutions, la « danse contemporaine » dont je parle questionne notamment la place du spectaculaire au sein de l'œuvre chorégraphique, exprimant sa soif d'un retour à l'essentiel », dont découle une valorisation du travail d'atelier et un nouvel engouement pour le dépouillement de

toute ornementation de différents médias « complémentaires » au passage à la scène, la présentation en studio ou sur plateau nu, voire l'absence de présentation publique sous forme de « spectacle ».

L'attribution d'aides à la création à des projets ou compagnies n'ayant pas de perspective de diffusion du travail ouvre alors la porte à une recrudescence de « lectures » ou de « répétitions ouvertes en studio ». La recherche est priorisée sur l'aspect spectaculaire de l'œuvre à naître, jugé trop mis en avant dans les années 80 par une danse sclérosée par la volonté de séduire.

Au cours des années 80, une importance trop grande accordée aux conditionnements scéniques de l'écriture a souvent déplacé l'intérêt de l'œuvre chorégraphique sur le spectacle, sur les facteurs d'*emballage* au détriment de l'écriture. [...] Et l'affadissement de nombreux courants au cours des années 80 a résulté du sacrifice de l'écriture au souci de faire image ou faire effet.<sup>1</sup>

[...] Un ressaisissement se fait sentir, depuis le début des années 90, non seulement dans l'enseignement, mais dans la conscience de plus en plus aiguë chez les danseurs d'un retour nécessaire aux sources profondes de l'art [...] à l'origine d'un nouvel appel vers l'atelier de composition.<sup>2</sup>

Cessant de puiser sa légitimité dans une reconnaissance par son aspect spectaculaire, de n'exister que pour plaire ou divertir, cette danse contemporaine se construit autour d'une forme de processus de création ouvert à l'exploration (importance de l'atelier) qui se veut un développement, une recherche, une découverte de l'essence de la danse qui opère au sein d'un groupe de travail, et représentative de la réalité politique, sociale, culturelle qui transpire à travers les êtres au travail. Le processus qui en découle ne repose plus alors sur la suprématie de la gestuelle du chorégraphe, un thème choisi, ou la visée d'un produit fini prédéterminé. Cette valorisation du processus et du travail d'atelier considère un travail de recherche qui mûrit et qui se forge avec les êtres en présence et le matériel émergeant en studio sans nécessairement partir de thématique ou visée de résultat

<sup>1</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p.210-211

<sup>2</sup> *op.cit.* p.215

préconçue (émergence d'un thème en cours de recherche) que l'on retrouve dans ma démarche présente. Il permet également d'alimenter le processus de nuances de l'être chez l'interprète au-delà du corps techniquement entraîné : « L'atelier met en valeur l'espace qui séparerait le « savoir faire » du « pouvoir être »<sup>3</sup>.

Le travail chorégraphique veut s'élaborer en fonction des interprètes, concevoir la création comme une collaboration entre chorégraphe et interprètes, et prendre l'expérience, le savoir corporel commun qui s'établit au cours du vécu en atelier (pendant la recherche même, ou sous forme de mise en condition physique), comme « terrain d'entente »<sup>4</sup> entre les interprètes et avec le chorégraphe. De la même manière, notre processus de recherche souhaite se construire sur l'expérience de ce partage entre les différentes sensibilités en présence au sein de notre équipe de collaborateurs et interprètes, et de leurs propositions respectives.

À cette période, j'ai pu également assister, en tant que spectatrice et en tant qu'interprète, à un désir de la part des chorégraphes d'ouvrir leur travail autant à la multidisciplinarité et l'hybridation des genres qu'à l'introduction de techniques ou technologies nouvelles, témoignant d'un possible intérêt artistique à un échange avec des sensibilités orientées différemment, dans différents degrés d'engagement vis-à-vis des principes cités ci-dessus.

### **Vue du dehors : expérience de spectateur**

C'est mon expérience de spectatrice qui, avant toute chose, a suscité ma curiosité envers la présence combinée de différents médias au sein de compositions scéniques.

---

<sup>3</sup> Dominique Coulin-Praud, « L'atelier en danse : une pratique de l'utopique ? ». *Danse et Utopie*, Paris, L'Harmattan, coll. Arts 8, 1999, p.151

<sup>4</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.256



En France

J'ai été interpellée très jeune par la démultiplication de la stimulation des sens et de l'imaginaire que leur tissage occasionne à travers la magie visuelle et plastique des propositions de Robert Wilson<sup>5</sup> dans lesquelles le mouvement des corps participe aussi de la transformation de l'espace, faisant surgir du sens dans la perception même du spectateur comme par interconnexions rhizomatiques.

[...] des paysages visionnaires plus ou moins surréels, des constructions plastiques et des compositions graphiques qui invitent à la contemplation, des tableaux qui se fondent les uns dans les autres puis se fragmentent dans le souvenir.<sup>6</sup>

*Projet de la matière* d'Odile Duboc<sup>7</sup> (1993), pièce chorégraphique intégrant le corps dansant dans un univers scénique et sensoriel où divers éléments plastiques et effets de lumière dialoguent sans cesse avec la densité et la tonicité des corps, sera pour moi le déclencheur d'une série de questionnements sur la manière dont l'usage de différents éléments pendant le processus peut engendrer des états de corps particuliers qui caractériseront une création chorégraphique. C'est en effet lorsque j'apprends que cette pièce a été composée sur la base de propositions des danseurs établies à partir de la mémoire d'une confrontation préalable avec divers matériaux (que l'on retrouve ensuite sur scène), qu'elle a été conçue en tandem avec l'éclairagiste (co-conceptrice de l'œuvre) et résulte d'un processus auquel ont participé danseurs, plasticienne, scénographe, réalisateur son, et costumière, que s'enclenche cette réflexion.

Même en ne citant que ces deux exemples, il est évident que je réfère ici à des chorégraphes et metteurs en scène établis travaillant déjà au sein de grosses structures, disposant de lieux pour travailler, de moyens financiers, de collaborations

<sup>5</sup> Metteur en scène de théâtre, opéra et cinéma, artiste visuel et plastique américain (1941 - )

<sup>6</sup> Frédéric Maurin, *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles : Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1998, p.51

<sup>7</sup> Danseuse et chorégraphe française (1941 - )



et partenariats solides établis au fil du temps, voire une maîtrise de différents médias faisant la force de leur œuvre, mais également d'un nombre de représentations permettant une maturation de l'œuvre, auxquels le jeune chorégraphe d'aujourd'hui n'a pas accès (j'y reviendrai dans les questions soulevées au fil de l'étude). Odile Duboc est alors à la tête d'un centre chorégraphique et travaille en solide partenariat avec des collaborateurs de longue date, alors que Wilson, qui dispose lui aussi d'imposantes structures, maîtrise à lui seul suffisamment les différents médias pour pouvoir préconcevoir ses créations en fonction de leurs possible mise en commun.

#### Au Québec

À mon arrivée à Montréal en 2000, l'image et le virtuel sont partout, aussi bien au sein d'expérimentations d'artistes indépendants que chez les créateurs et compagnies établis - je pense spécialement au travail de Robert Lepage autour de l'image, et à son approche quasi cinématographique de la mise en scène de théâtre où les ombres et projections d'images entretiennent l'illusion et supportent le récit, ainsi qu'aux propositions d'Isabelle Choinière ou de la compagnie Kondition Pluriel (pour ne citer qu'elles), où les arts numériques et les nouvelles technologies viennent trouver leur place dans le domaine chorégraphique (j'y reviendrai dans les pages portant sur les limites de l'étude).

Si certains chorégraphes font déjà du multimédia leur spécialité, l'accès à la découverte de différents outils, de la vidéo à des « technologies » impliquant un matériel plus complexe et onéreux, se démocratise lentement. Mais au sein du travail de beaucoup de ces jeunes créateurs, la mise en valeur mutuelle des arts visuels, plastiques, médiatiques ou « technologiques », et des arts chorégraphiques me laisse sur ma faim. En ressortent souvent des propositions d'une grande complexité venant saturer l'attention d'informations de sources et de natures différentes, et qui mettent le public en position de devoir faire des choix dans la réceptivité qu'il accorde aux différents éléments. Bien que cette option puisse constituer un défi intéressant pour le

spectateur et un concept de création en elle-même, si elle ne relève pas d'un choix des concepteurs, elle expose les différentes composantes de l'œuvre à une sous appréciation probable là où il devient ardu de les percevoir. Néanmoins, séduite moi-même par l'univers des technologies et mise en appétit par la tendance des jeunes créateurs de diverses disciplines à les introduire dans leur « art », je m'y suis intéressée peu à peu, jusqu'à songer à les insérer un jour dans mes propres projets.

### **Vue du dedans : expériences d'interprète**

Quelques expériences d'interprète en milieu professionnel, notamment pour Nadia Lauro, en France, Kondition Pluriel, dont nous avons parlé précédemment, au Québec, et Caravan Stage, aux États Unis, créateurs et compagnies qui recourent à des éléments plastiques et des outils numériques dans leur création chorégraphique (voir détails en annexe), ont également motivé mes questionnements relatifs à la position et aux conditions du travail de recherche chorégraphique lorsque ce dernier est associé à un travail de création dans d'autres domaines, notamment ceux d'arts plus « technologiques », et de la prise en considération des différentes sensibilités qui s'expriment dans un tel contexte.

### **Premières explorations : images et lumière**

Première approche du médium vidéo : Séminaire d'initiation à la techno-chorégraphie

L'objectif fixé pour ce premier essai, réalisé pendant le cours « Séminaire d'initiation à la technochorégraphie », donné par Martine Époque et Denis Poulin dans le cadre du programme de maîtrise en danse de l'UQAM visait, d'une part, l'acquisition de connaissances de base relatives à l'utilisation des outils technologiques nécessaires aux différentes étapes du travail vidéo (prise de vue, montage et manipulation de l'image lors de la projection dans l'espace), d'autre part, l'expérimentation d'une

mise en relation entre travail vidéo et travail chorégraphique « live » à travers une démarche exploratoire.

Prenant en considération ma réticence personnelle à faire de la « vidéodanse », où se perdent souvent, à mes yeux, les sensations gravitaire, tactile et charnelle qui me sont chères, j'avais pris le parti de tenter de mettre en valeur ces trois éléments à travers la composition vidéo en composant un univers visuel uniquement à partir du corps en mouvement de mon interprète et d'une ébauche de la composition chorégraphique finale présentés à travers des vues de détail (très gros plans) ou prises sous des angles peu accessibles à l'œil du spectateur durant la présentation. J'utilisai alors pour la première fois une structure cubique fixe, close, de dimensions restreintes et perméable au regard, permettant ainsi de présenter l'interprète dans un cadre à la fois évocateur d'une certaine intimité et lieu d'exhibition de par ses caractéristiques et du fait de la situation de représentation : le public était invité à se répartir alentour selon sa propre organisation, libre d'adopter le point de vue qui lui conviendrait le mieux, de se déplacer ou s'approcher au cours de la performance, de trouver son propre « mode de regarder ».

Comme on le verra plus loin, c'est cette première exploration qui, m'ayant permis de trouver un moyen de mettre mes images et leur rapport à la performance chorégraphique en valeur, a inspiré la conception des espaces couverts de tulle que l'on retrouve dans la *Proposition 1* de la présente recherche, et qui a suscité davantage de curiosité relativement au travail de la projection d'images fixes ou mobiles dans l'espace sur le corps en mouvement, à l'origine du travail que l'on retrouve également dans les *Proposition 3* et *Proposition 4*.

#### Première exploration avec l'éclairage

Les circonstances d'une autre étape préparatoire de recherche, réalisée de manière indépendante au sein de ce même programme de maîtrise, m'auront permis

d'expérimenter le mouvement corporel en lien avec la lumière pendant trois semaines. L'accès libre au dispositif d'éclairage et à la console m'a permis d'essayer différentes combinaisons et intensités pendant des ateliers de recherche préliminaires, alors que le matériel chorégraphique dégagé était encore rudimentaire.

Au hasard des essais, souvent avec une utilisation partielle des projecteurs en place, je découvre des effets dramatiques ou poétiques qui inspireront des atmosphères nouvelles. Je décide finalement de cristalliser certaines de ces trouvailles dans la création d'une section complète, spécifiquement conçue pour leur mise en valeur, section que je n'aurais pas pu concevoir ni développer avec le seul matériel chorégraphique, la relation à l'espace et au partenaire se trouvant radicalement changée par la relation à la lumière. Ce sont ces explorations qui ont finalement inspiré l'approche de travail que l'on retrouve dans la *Proposition 2* présentée ici.

C'est alors que commence à germer l'idée que, peut-être au même titre que les matériaux de Duboc, l'intégration au sein du processus de création, qui est à mes yeux le cœur du travail, de différents médias, modes d'expression d'autres artistes, pourrait laisser son empreinte sur les corps, exercer son influence sur le mouvement et le ressenti de l'interprète ainsi que sur la perception que peut avoir le chorégraphe de son propre travail pendant la recherche gestuelle. On donnerait alors à voir une interrelation entre les médias présents chargée de sens (pratique, esthétique, narratif...) du point de vue de chacun des collaborateurs. L'objectif est donc ici de sonder le plein potentiel de ce dont on dispose à faible coût dans les limites de temps imparties (davantage que de rêver à ce dont on pourrait disposer et réaliser avec plus de moyens et de temps, sans savoir nécessairement en retirer le maximum par ailleurs), sans chercher à matérialiser une vision préalable. L'introduction de ces éléments complémentaires (nécessaires ou souhaités présents lors de la présentation publique) en cours de processus permettrait alors d'en faire non plus des artifices, mais un facteur de l'écriture chorégraphique, de les « réhabiliter » à une danse contemporaine axée sur le processus.

### 1.3 Démarche, stratégie de recherche, méthodologie

#### Démarche

Ma démarche se situe au carrefour des principes évoqués plus haut. Il s'agit ici d'établir une collaboration entre les différents partenaires en présence au sein du processus-atelier sans visée de résultat spectaculaire préconçue, dans le but de laisser des sensibilités orientées différemment contribuer au développement du travail chorégraphique lui-même.

Ma sensibilité privilégie le kinesthésique, le tactile et le visuel, leur développement dans le temps et un rapport sonore à l'espace. L'introduction de médias plus « technologiques », tels la vidéo, est pour moi peut-être ce que Laurence Louppe désigne par « une réponse contemporaine à un champ contemporain de questionnement »<sup>8</sup>. L'intérêt de la présence réelle dès le début du processus des différents paramètres et de l'ensemble des conditions (nouvelles ouvertures ou contraintes) qu'ils offrent ou imposent, même si on ne peut les réunir en tout temps, fait sens à mes yeux du fait de l'importance de l'« expérience » pendant le processus, sur l'avancée et les réorientations de la recherche :

[...] la contrainte supprimée, il reste dans le corps le souvenir d'avoir bougé autrement, d'avoir changé des habitudes d'initiation ou de perception du mouvement.<sup>9</sup>

Je propose donc de faire macérer les autres médias, dès lors qu'on a décidé de leur présence au sein de l'œuvre à produire, dans le même bain créatif qui travaille les corps en mouvement au cours du processus, et de chercher à tirer le meilleur parti des résonances mutuelles de ces différents éléments.

---

<sup>8</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.12

<sup>9</sup> Dominique Coulin-Praud, *op.cit.* p. 152



On retrouve dans ce travail la valorisation du processus de recherche chorégraphique, mais en ce qu'il peut intégrer les éléments indispensables à la diffusion du travail (les êtres en présence, espaces de travail et dispositif de représentation, lumière et éventuellement d'autres paramètres pouvant s'y ajouter : environnement sonore, images et dispositif de projection, constructions plastiques...). Si, comme le souligne Laurence Louppe, on peut considérer « l'écriture elle-même comme combinatoire de tous ces choix »<sup>10</sup>, le procédé adopté ici, qui veut intégrer en plus de la matière en constante transformation fournie par le travail des danseurs celle fournie par le travail en évolution des autres collaborateurs, ferait peut-être des différents médias qui le composent et de leur rencontre son thème en premier lieu.

Il s'agit de lancer l'action à partir d'une piste née de l'humeur, des circonstances, ou des intérêts ou envies du moment pour laisser ce thème « pré-texte » s'effacer le plus rapidement possible devant le concret de l'exploration.

Je le laisse s'évader, pour m'engouffrer sans réticence dans les bifurcations les plus insolites qui se présentent en cours de route et le voir, le plus souvent, ressurgir en fin de parcours, enrichi des différentes perspectives qu'il laisse alors paraître, et nuancé par les différentes approches explorées. Un travail qui laisse venir la matière, laisse se former l'image et émerger le propos en cours de processus davantage qu'il ne cherche à matérialiser une vision. Je souhaite que le propos puisse être perçu différemment par chacun des intervenants, que son sens reste ouvert, qu'il invite à diverses digressions dans la perception et l'imaginaire du spectateur.

La danse, et surtout la danse contemporaine, peut parler à l'imagination sans passer par un discours explicatif. La perception d'un corps en mouvement déclenche des ouvertures d'imaginaires, des cheminements intérieurs propres à chacun, et qu'il serait bien impertinent d'aller contrôler, ou même orienter.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.210-211

<sup>11</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.12



## **Stratégie de recherche**

Ces différentes étapes du travail, identifiées à la relecture des notes de travail, retracent la manière dont mes collaborateurs et moi-même avons procédé, dans l'ensemble, au fil de la progression parallèle de cette exploration dans les quatre voies choisies, pour aboutir aux quatre propositions présentées.

J'ai souhaité consacrer les premiers ateliers à la prise de contact, la mise en confiance et l'établissement d'une base de communication entre les partenaires présents (chorégraphe et interprètes dans un premier temps, puis plus tard vidéaste, musicien et éclairagiste/scénographe). Quelques improvisations guidées par mes consignes verbales ont permis aux deux interprètes d'approcher l'univers gestuel de l'autre, de s'approprier peu à peu physiquement, établissant un mode communication corporelle entre elles et verbale avec moi. S'en sont suivis quelques ateliers d'essai, à la recherche d'un état de corps, d'une manière de bouger, de se déplacer, d'interagir ou non avec l'autre, autour de la mise en commun avec les autres médias à partir des propositions apportées par chacun, naviguant entre les différentes thématiques de mouvement émergeant, afin de dégager des pistes de base de recherche chorégraphique.

Entre ces ateliers pratiques, des concertations et moments de réflexion avec les différents collaborateurs autour de l'interaction possible entre les différents médias se sont quasiment imposés d'eux-mêmes pour permettre à cette interaction de se faire dans le respect des exigences liées aux spécificités de chaque médium. J'ai ensuite procédé à la composition d'une banque de matériel chorégraphique avec les interprètes, à partir d'une partition verbale (établie à partir d'une séquence de matériel préalablement composée par moi-même et qui leur sera transmise par la suite) « dictée » à chacune séparément - afin de préserver au mieux les caractéristiques de

leurs gestuelles propres - et dans laquelle je suis ensuite venue puiser pour les différentes explorations.

Nous avons par la suite investi l'espace de recherche avec le matériel encore malléable proposé par les collaborateurs concernés, et procédé à différents essais, prises de décisions individuelles (dans les différents domaines) et conjointes, puis divers ajustements mutuels pour finalement arrêter une composition définitive. Nous avons généralement écarté les aspects de l'exploration

- qui satisfaisaient l'objectif moins bien que l'alternative expérimentée,
- qui nuisaient à la lisibilité de l'ensemble (du point de vue subjectif des collaborateurs impliqués),
- qui présentaient une impossibilité majeure du point de vue logistique.

## **Méthodologie**

Cette recherche de type recherche-crédation est constituée de l'expérimentation pratique et de la réflexion qui l'accompagne (sans chercher à la devancer), empreintes d'une grande part de subjectif et d'intuitif (ce travail créatif reposant essentiellement sur des paramètres sensibles).

Le présent document d'accompagnement retrace et *dé-couvre* les aspects de la recherche non apparents dans la « création » résultante présentée, mettant à nu les étapes traversées durant le processus de recherche afin de dévoiler la manière dont s'est articulée l'interrelation des éléments et sensibilités en présence. Il constitue ainsi le verso descriptif, analytique et réflexif de la partie pratique, du chercher et faire de cette démarche spécifique. Il n'a donc pas la prétention de porter sur une analyse réflexive de l'ensemble de ma pratique chorégraphique pas plus qu'il ne consiste en un travail d'analyse critique des différentes pratiques passées ou actuelles des autres artistes alliant les arts chorégraphiques et technologiques dans leur travail, et encore moins en une synthèse des différents possibles dans ce domaine.

L'ensemble de la recherche repose sur la mise en rapport d'éléments constitutifs de l'expérimentation pratique et d'éléments venus alimenter la réflexion qui l'accompagne au fil du processus auxquels je fais référence dans le présent document afin d'aboutir à des considérations plus larges.

*Éléments constitutifs de l'expérimentation pratique :*

- Les différents essais auxquels j'ai procédé avec l'ensemble de mes collaborateurs et diverses captations visuelles et notes accumulées au cours du processus.
- Les notes que j'ai prises durant les entretiens avec les différents collaborateurs au cours de cette même expérience (mise en contact des collaborateurs associés en début de processus, répétitions-discussions, concertations) et lors des rencontres-bilan individuelles en fin de processus. (voir Annexe 3 : Propos rapportés)
- Les notes prises à la suite de commentaires reçus d'observateurs invités en répétition / œil extérieur (à quatre reprises) durant le processus.

*Éléments complémentaires venus alimenter la réflexion au fil du processus :*

- Mon expérience passée à titre d'étudiante, d'interprète ou de chorégraphe.
- Mon expérience de spectateur.
- Des entretiens informels avec d'autres chorégraphes émergents exerçant dans le même domaine et dans des conditions similaires à celles de ces expérimentations. (voir Annexe 3 : Propos rapportés)
- Les divers éléments de la bibliographie. (référence à des auteurs et artistes de renom très ciblée)

**Entretiens et propos rapportés**

Je tiens à préciser ici que les propos évoqués ou rapportés sont issus d'entretiens libres survenus au cours de répétitions, d'entretiens-rencontres ou de conversations informelles autour de la question générale de recherche ou de certains points en particulier (voir en Annexe). Ces entretiens libres, indicatifs des et/ou réflexifs sur les

pratiques de mes interlocuteurs sont à considérer comme un complément d'information qui m'a permis d'élargir ma réflexion. Ils ne sont pas tirés d'entrevues dirigées et ne répondent à aucun questionnaire spécifique établi dans l'objectif d'infirmier ou de confirmer une quelconque hypothèse généralisable. Compte tenu de la nature unique et subjective de chacun des processus mis en jeu dans cette recherche-crédation, j'ai tenu à avoir de tels échanges avec les artistes en question dans un seul souci d'objectivation de ma démarche et des résultats qui en sont issus.

#### **1.4 Limites de l'étude**

##### **Limites de l'étude liées au cadre de la recherche et à sa présentation**

La recherche s'est, bien entendu, déroulée dans le cadre des exigences accompagnant les conditions même de l'étude : échéance de présentation, impératif de présenter conjointement les quatre propositions issues des avenues explorées, souhaitées « indépendantes », et pourtant liées dans l'espace (puisqu'elles ont du être présentées au sein d'un même dispositif) et dans le temps par la résonance de leur succession dans le corps de l'interprète et dans la perception de l'observateur.

Cette perspective a eu également son influence sur différents choix de composition (décision d'utiliser les volumes présents dans la *Proposition 1* pour la structuration de l'espace de la *Proposition 2*, utilisation du contraste de l'état de corps lié au passage de l'espace clos et restreint à un espace plus vaste, plus ouvert, etc.). Il convient, enfin, de rappeler que je n'ai pas cherché à présenter le travail léché de quatre pièces achevées mais plusieurs ébauches, aboutissements de ces explorations.

##### **Limites de l'étude liées aux intentions de recherche**

Comme je l'ai mentionné précédemment, la visée de ces explorations est avant tout d'interroger les possibles, de manière très ouverte, avec les moyens disponibles, sans idéal préconçu. Ainsi, pour les mêmes raisons que je n'ai pas cherché à créer des

conditions optimales de création afin de demeurer aussi près que possible des conditions de travail du chorégraphe émergent, j'ai choisi de ne pas tenter d'intégrer de nouvelles technologies coûteuses ni de conception d'éclairage ou de scénographie lourde. Optant pour une relative simplicité, j'ai choisi au contraire, en accord avec mes collaborateurs, de travailler avec des matériaux peu onéreux et faciles à se procurer. Il n'a donc en aucun cas été question ici de chercher à rejoindre le travail des artistes cités plus haut (notamment les compagnies québécoises Corps indice d'Isabelle Choinière et Kondition Pluriel de Marie-Claude Poulin et Martin Kusch pour lesquels les technologies numériques sont à la base de leur création chorégraphique) ayant derrière eux plusieurs années de recherche et d'expérience de création, parfois même une formation autour des mediums qui les intéressent respectivement et sont au cœur de leur démarche.

Le travail d'Isabelle Choinière, reconnue comme une « pionnière dans l'intégration des nouvelles technologies à la danse contemporaine »<sup>12</sup> (elle s'y intéresse dès les années 80), est orienté vers l'hybridation des langages entre arts technologiques et arts de la performance. Elle développe une écriture qui lui est propre à partir d'explorations autour de la « mise en réseau » des corps avec l'environnement performatif par l'intermédiaire de dispositifs complexes requérant un équipement informatique imposant.

Des compositions sonores qui jouent non seulement sur les vibrations, les pulsations et l'équilibre mais aussi avec la rétroaction (feedback) et l'interférence numérique en réseau. Le réseau informatique transforme et manipule le corps des danseuses qui réagissent lorsqu'elles reçoivent les images du corps virtuel. Les images vidéo et le son amplifient l'irréalité de cette danse virtuelle, entraînant le corps réel dans une fluctuation sans fin.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Regroupement Québécois de la Danse, < [www.quebecdanse.org/section/actualités/06septembre/choiniere.html](http://www.quebecdanse.org/section/actualités/06septembre/choiniere.html) >, 6 septembre 2006

<sup>13</sup> Fondation Langlois, *Isabelle Choinière et Le Corps Indice*, < [www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=115](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=115) >, 2000



Le mouvement des danseurs de *Kondition Pluriel*, porteurs de senseurs, leur permet d'interagir avec la projection d'images et l'environnement sonore constitutifs de la performance et qui mêlent compositions et retransmission d'éléments captés en direct, faisant ainsi coexister réalité et virtualité au sein de l'espace de performance. De la même manière, bien que je n'ai évidemment pas non plus cherché à me rapprocher délibérément des démarches ou esthétiques respectives de Wilson ou de Lepage, je le fais peut-être de la « phénoménologie du spectateur »<sup>14</sup>, du « libéralisme esthétique »<sup>15</sup> qu'ils proposent, cherchant à établir « une communication d'imaginaire à imaginaire »<sup>16</sup>, dans la liberté d'interpréter ce qu'il perçoit que je souhaite moi aussi laisser au spectateur de mes propositions, et je reconnais des principes qui me sont chers dans ces paroles de Wilson :

Je ne veux pas d'un théâtre qui privilégie trop la confrontation et l'absorption. J'aime bien avoir beaucoup d'espace et je veux aussi qu'il reste suffisamment d'espace au spectateur pour pouvoir développer ses propres réflexions, ses idées, des impressions analogues à celles données extérieurement sur la scène.<sup>17</sup>

[...] L'imagination complète la perception ou supplée à ses lacunes. [...] On [...] retire du spectacle ce qu'on y projette aussi, on y est troublé par ce qu'on veut bien y reconnaître de soi...<sup>18</sup>

Il faut préciser que leur travail aura tout de même, par la curiosité qu'il aura suscitée, été source d'inspiration des questionnements qui ont inspiré ma démarche, et que les problématiques qui émergent de ces explorations y sont bien souvent présentes ou sous-jacentes, comme on le verra plus loin.

---

<sup>14</sup> Frédéric Maurin, *op.cit.* p. 223

<sup>15</sup> *op.cit.* p.230

<sup>16</sup> *op.cit.* p.224

<sup>17</sup> *op.cit.* p.228

<sup>18</sup> *op.cit.* p.231-233



## CHAPITRE II

### LES DIFFÉRENTES AVENUES EXPLORÉES

Pour chacune des quatre pistes que nous avons choisi d'explorer, la recherche chorégraphique s'est articulée autour du travail de chaque médium de ce « corpus » de création et de leurs multiples combinaisons, à travers diverses étapes de recherche. Ainsi, nous avons pu interconnecter différents aspects des êtres, espaces, lumière, images et matières, réels ou fictifs, par ajustements réciproques des propositions apportées par chaque collaborateur tout au long du processus.

#### 2.1 Proposition 1

Cette première proposition présente le fruit d'une exploration tournant autour de la proposition spatiale très forte de deux structures fermées accueillant l'intégralité de la performance.

##### **Exploration antérieure : espace cubique et projection vidéo**

J'évoquais plus haut un premier essai réalisé dans le cadre du cours « Séminaire d'initiation à la technochorégraphie », à l'occasion duquel j'utilisai pour la première fois cette structure cubique fixe, close, de dimensions restreintes et perméable au regard. Dans ce dispositif simple, les faces de tulle de la structure tridimensionnelle servaient à la fois de *contenant* à l'action et de *support* à la projection d'images

vidéo, unique source d'éclairage de la pièce, qui permettait d'échapper à la radicalité matérielle d'un dispositif originel rigide et restrictif.

La création d'un univers visuel et sonore en écho à la proposition chorégraphique permettait de pénétrer *l'espace clos*, offrant des vues du corps de l'interprète sinon inaccessibles au spectateur, pour finalement en présenter une perspective paysagée et plus poétique (un environnement sonore composé « sur mesure » par un collaborateur venait également mettre en relief cette combinaison de propositions gestuelles, visuelles et spatiales). Le dispositif, proposant simultanément différentes combinaisons selon l'angle d'observation, permettait à chacun de saisir du regard le ou les éléments faisant sens pour lui, depuis le point de vue adopté, dans le tableau vivant composé par la performance « live » de l'interprète, son image projetée, son ombre portée, ou encore son reflet au sol.

J'avais retenu de cette première expérimentation que la projection, en participant à la création de l'espace, du volume dans lequel évolue l'interprète, s'avérait quasiment génératrice de matière à travers les textures visuelles qu'elle proposait, venant cristalliser la relation entre la lumière et l'espace, donnant naissance à tout un univers indépendant, propre à cette petite entité. Le corps de l'interprète, plongé dans ce paysage visuel tridimensionnel, ne semblait plus « éclairé » par la projection : cette lumière, cette couleur dans lesquelles il baignait, devenaient siennes, elles appartenaient à son univers, l'enveloppant avec pudeur, et créant une distance virtuelle entre lui et l'observateur, même dans la proximité. L'attention oscillait entre l'image projetée et la danseuse, l'imaginaire créait de multiples liens entre la surface et le dedans, instaurant un dialogue entre le fictif et le palpable, le contenu et le contenant, pour finalement sublimer ce dernier. J'ai souhaité en garder la trace ici et revisiter ce principe dans cette autre optique de recherche, pour en explorer une autre facette, lui faisant prendre une autre direction.

## Idées générales de départ

Pour développer cette *Proposition 1*, reprenant la même idée, j'ai approfondi :

- L'exploration des possibilités de mouvement et des possibilités de projection vidéo sur un autre type de volume (cylindre),
- La possibilité de distinction de deux univers : cube/cylindre ; deux interprètes de formation différente aux personnalités distinctes ; différenciation des rythmes, du mouvement et des couleurs au sein de la composition image,
- La question de la mise en rapport de deux espaces dissociables dans la perception du spectateur : deux propositions baignées par une même atmosphère sonore, liées à un même élément (texture aqueuse) par la composition d'images projetées/question du dispositif de présentation.

Je me suis par contre détachée de la volonté d'une composition vidéo utilisant exclusivement le matériel issu du travail sur le corps en mouvement pour explorer plus avant les possibilités offertes par la collaboration et en prenant davantage en compte les paramètres qui intéressent cette étude. J'ai souhaité me pencher de manière plus détaillée sur le potentiel offert par ce type d'espace de performance, tant en matière d'interrelation avec les autres éléments, que ce qu'il suggère en matière de dispositif de représentation.

## Les différentes étapes du travail de recherche chorégraphique

J'ai très vite axé le travail autour de la réponse, réaction émotive et gestuelle, de chaque interprète aux conditions de performance imposées par leur espace de performance attitré (dont la contrainte spatiale constitue la composante majeure). Le travail s'est articulé comme suit, en parallèle ou en interconnexion pour chacune des pistes investiguées :

- Exploration libre des possibilités offertes par l'espace clos, sa structure, sa matière, sa solidité/fragilité, sa perméabilité au regard (possibilité de prise de conscience, voire de contact, avec l'extérieur, notamment par le regard),

possibilités de mouvement et restrictions qu'il impose (on explore d'abord avec deux cylindres, puis on changera pour un cylindre et un cube),

- Travail d'adaptation par « réduction » des solos composés à partir de la partition verbale pour les faire entrer dans les volumes à l'aide des différentes possibilités observées pendant la première exploration,
- Exploration de différentes dynamiques,
- Travail avec l'éclairage fourni par la projection et l'atmosphère fournie par l'image projetée et l'environnement sonore,
- Établissement d'une progression dans l'exécution du mouvement : de plus en plus nerveux et vers le haut pour Johanna, de plus en plus ample et décontracté pour Fanny.

L'espace clos couvert de tulle « protecteur », par sa présence matérielle, et l'effet « aveuglant » pour les interprètes de la projection ont rapidement inspiré à ces dernières, une fois encore, un sentiment de « chez soi », d'occupation de leur espace propre, leur cocon, propice à être soi-même sans avoir même l'impression de se dévoiler. Son caractère restreint s'est également avéré propice à une montée d'énergie ou d'émotion liées à la curiosité éveillée envers le « dehors » depuis le « dedans », puis à la volonté de sortir. Cette conséquence de la plastique de l'espace de performance sera exploitée pour orienter le travail d'interprétation : on en expose la construction, chez Johanna, et au contraire, une déconstruction, chez Fanny.

### **Êtres et Espaces : utilisation de l'espace de performance en dialogue avec la sensibilité des interprètes**

Je cherche ici à mettre en valeur deux individualités distinctes, deux interprètes aux formations, personnalités, sensibilités et qualités dynamiques différentes. La composition se fait à partir du travail d'exploration dans ces espaces et du matériel personnalisé original de chaque interprète issu de la partition de base. Après une première période d'exploration avec deux cylindres, l'idée s'impose que la proposition acquerrait davantage de force dans une mise en contraste des deux volumes en présence. J'opte donc pour une différenciation significative des formes et

caractéristiques dimensionnelles des volumes accueillant la performance visuelle et dansée : nous utiliserons le cylindre d'un côté, et de l'autre, le cube. Cette volonté de marquer la distinction entre les deux volumes en présence se retrouve tout autant dans le travail de composition et de direction d'interprétation réalisé avec chacune des interprètes. J'utilise à cet effet le contraste dynamique qui existe entre elles, découvert lors de séances de travail sur le matériel chorégraphique effectuées isolément avec chacune d'elles.

À partir de ces explorations, nous procédons à une transposition du matériel de base, qui avait été composé en espace neutre en début de processus, pour obtenir un nouveau matériel répondant à l'atmosphère et à la progression recherchée. La composition des deux univers proposés parallèlement repose donc sur des éléments de recherche différents.

### **Johanna et l'espace tubulaire**

Johanna, gracile, aisément dépliable ou repliable sur elle même, apporte des propositions riches en contrastes entre geste doux et délicat et mouvement explosif, rapide et précis, foudroyant. L'espace qui lui est attribué est une structure tubulaire descendant du plafond, de faible diamètre (2 pieds). L'éclairage de la structure à l'aide de la projection vidéo nous a permis de jouer à faire varier la hauteur de l'espace éclairé, « visible » (variation de la taille de l'image projetée). Ainsi, on limite en premier lieu cet espace « visible » à la partie inférieure du volume, pour lui faire ensuite progressivement prendre de l'expansion au fil de l'évolution de la séquence, invitant continuellement l'interprète à une exploration visuelle et corporelle de ce volume lumineux s'ouvrant vers le haut. Le travail explore tout d'abord l'étroitesse et le peu de hauteur du volume éclairé, les différentes possibilités d'appui au sol et de mouvement offertes à ce corps recroquevillé (assis, à genoux, accroupi), pour investir ensuite la verticale dans une exploration progressive de niveaux de plus en plus hauts, jusqu'au saut (figures 2.1.1, 2.1.2, 2.1.3, et 2.1.4).





**Figure 2.1.1** Image 1 *Proposition 1*



**Figure 2.1.2** Image 2 *Proposition 1*



**Figure 2.1.3** Image 3 *Proposition 1*



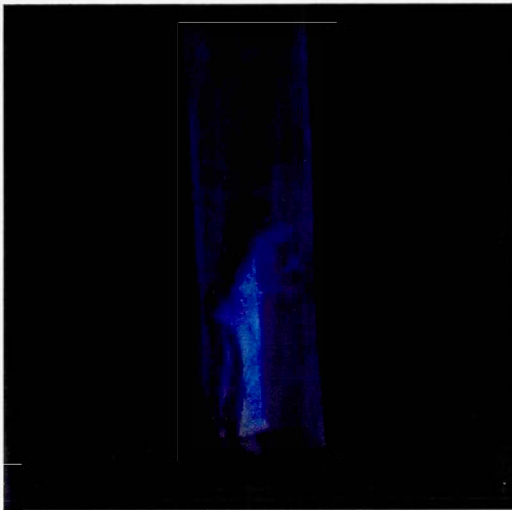
**Figure 2.1.4** Image 4 *Proposition 1*

La nature cylindrique de cet espace de performance inspirant la circularité et un jeu avec l'axe central, nous travaillons à une progression de la composition du centre vers la périphérie, tant dans le mouvement lui-même que dans la conscience qui l'habite, l'intention spatiale qui le porte. Il s'agit de créer un univers où l'on bouge d'abord sur soi et pour soi, la mobilité y relevant de l'espace proche, de gestes souvent adressés à soi même, marqués par une absence de projection vers l'extérieur. Cet espace se définira finalement comme frontière qui isole l'interprète de l'environnement extérieur, comme un volume d'où elle voudra sortir. Le travail d'interprétation s'attache à faire voyager le regard de l'interprète d'abord à l'intérieur de cette alcôve de lumière, de son propre corps vers les parois de voile, pour progressivement s'aventurer ensuite à l'extérieur de la paroi, sondant les profondeurs de l'espace environnant, laissant la curiosité laisser place au désir d'y accéder, de l'explorer, voire de le conquérir.

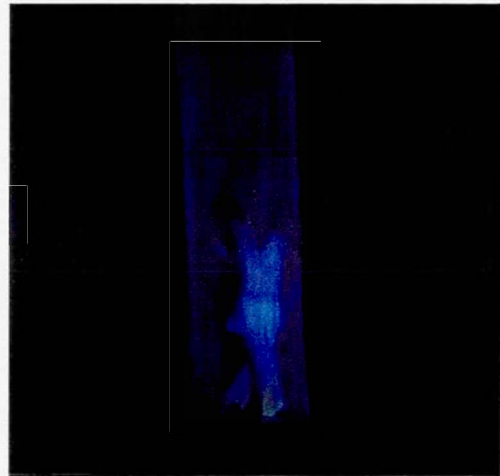
Le matériel dégagé dans des qualités et niveaux différents est utilisé dans une répétitivité cyclique, en écho à la circularité suggérée par la structure elle même, allant d'un jeu avec la texture à un jeu avec l'espace pour gagner davantage de liberté de mouvement sans crever le « voile protecteur » (figures 2.1.5 et 2.1.6). Un espace de l'éveil. À mesure que le calme cotonneux dans lequel est d'abord plongée l'interprète se dissipe, sa conscience semble s'éveiller et s'ouvrir sur l'extérieur, mettant en route une turbine intérieure provoquant la montée progressive d'une fougue effervescente, alors que la texture fluide et épaisse de l'image laisse place à un liquide bouillonnant.

### **Fanny et l'espace cubique**

Avec Fanny, qui construit ses propositions dans la douceur, sans attaques franches spontanées, et joue habilement de contrastes entre rigidité et sinuosité, solidité dans l'espace et abandon à son propre poids, je mets à profit l'approche du mouvement



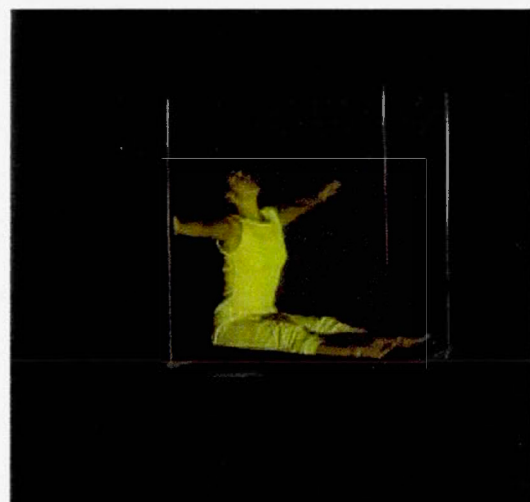
**Figure 2.1.5**      *Image 5 Proposition 1*



**Figure 2.1.6**      *Image 6 Proposition 1*



**Figure 2.1.7**      *Image 7 Proposition 1*



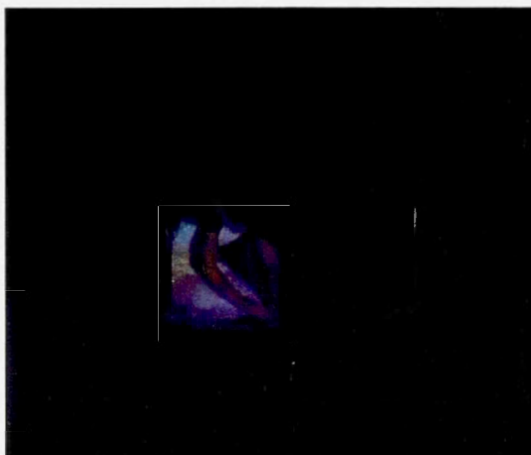
**Figure 2.1.8**      *Image 8 Proposition 1*

contraire, c'est-à dire très égale, calme et posée. Sa musicalité naturelle, sa grande sensibilité aux rythmes et textures des sonorités et images environnantes sont également mises à contribution. Nous travaillons ici avec les possibilités d'extension des membres (figures 2.1.7 et 2.1.8) et de déploiement du corps, presque total dans les diagonales, dans différents angles, à laquelle invite la structure cubique, aussi large que haute et profonde (par définition!), et ses dimensions (4 pieds $\frac{1}{2}$  de côté) qui font que, à la différence du cylindre, l'interprète ne peut pas s'y mettre debout.

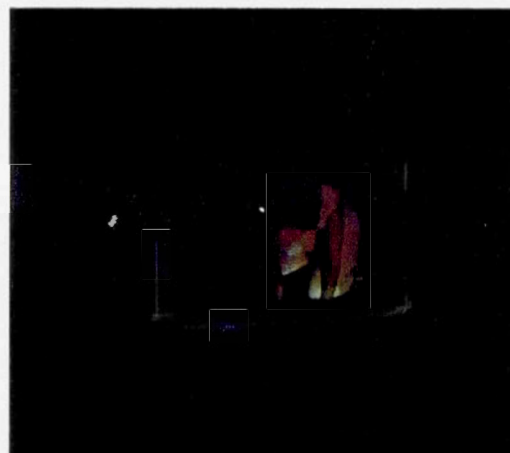
Cet espace permettant également le « déplacement » (en comparaison de l'espace tubulaire), offrant différents « lieux » à explorer et investir (les coins, le centre), la composition relate également l'exploration précautionneuse de ces lieux dont l'interprète reste libre de raconter le sens qu'elle leur découvre (figures 2.1.9, 2.1.10, 2.1.11, 2.1.12). L'exploration vise à répondre à la tridimensionnalité de la structure en interrogeant une variété de configurations du corps en mouvement dans des jeux de géométrie, tout en considérant les différentes images proposées par le duo corps en mouvement/image projetée dans le volume lumineux/écran.

D'une part, la composition cherche à mettre en relief le contraste entre les angles, lignes et axes de la structure, et les courbes du geste et du corps de l'interprète, en relation avec les ondulations du fluide sur l'image à travers le tracé du geste, la clarté des trajets et du découpage de l'espace. D'autre part, elle joue avec le parallélisme des faces planes entre lesquelles la danseuse s'intercale permettant une superposition de l'action réelle et de l'action virtuelle proposée par les images projetées, cumul propice à une mise en relation entre mouvement et projection guidée par le thème du double et de la mise en abyme de l'être qu'on peut y voir. Le volume-support de projection permet également d'envelopper l'interprète dans la texture proposée par le vacillement de lumière sur une eau claire et tranquille à l'image, en dialogue avec la lenteur du mouvement, avec laquelle contrastent les petites impulsions vives qui viennent le relancer.

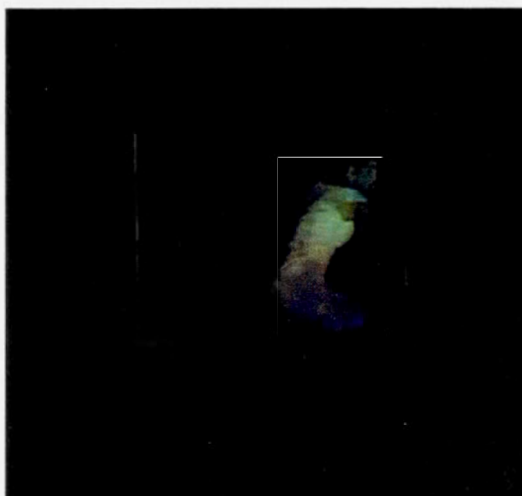




**Figure 2.1.9** Image 9 *Proposition 1*



**Figure 2.1.10** Image 10 *Proposition 1*



**Figure 2.1.11** Image 11 *Proposition 1*



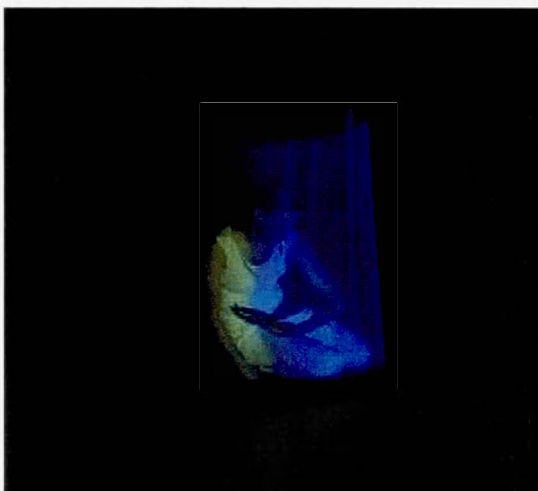
**Figure 2.1.12** Image 12 *Proposition 1*



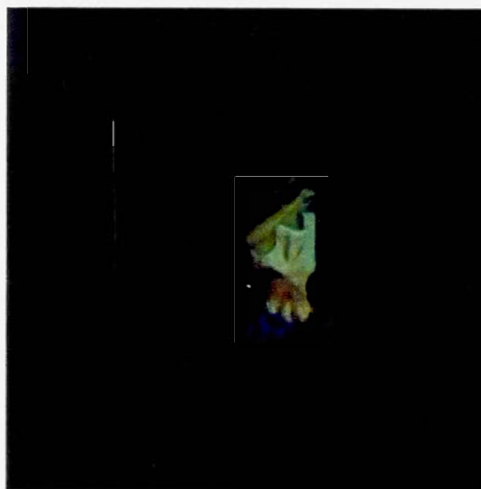
L'exploration vise à faire de cet espace un espace du flottement à travers le travail du geste, mais également la proposition plastique de surélever le cube (sur un socle de 3 pieds de haut) tout en l'éclairant de manière très ciblée par la projection pour suggérer l'improbable flottaison/suspension d'un habitacle « sans fond », comme en écho au mélange entre réel et virtuel de l'action qu'il supporte. La sensibilité tactile est également sollicitée ici, dans l'instauration d'un rapport à soi, à cet espace aux parois translucides de tulle au sol invisible, et à l'image. L'interprète prend le temps de raconter une histoire dont elle gardera le secret, investissant le mouvement comme les temps d'arrêt (on travaille avec l'idée de laisser monter l'envie physique de reprendre le mouvement). Nous tentons de créer un espace qui, bien qu'anguleux, suggère l'intime et le familier, le confort du cocon (en opposition avec l'aspect à première vue restrictif et hostile de l'espace clos et restreint), univers propice à la sérénité, la relaxation, au repos invitant l'imaginaire à errer entre le rêve et le souvenir.

### **Lumière, Images et Projection**

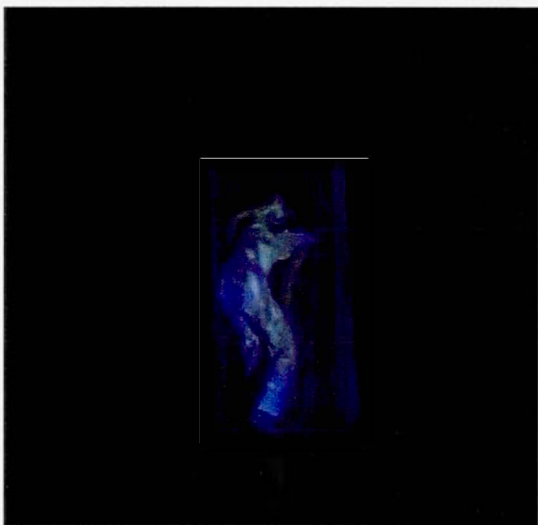
L'éclairage émanant ici uniquement de la projection vidéo, nous décidons de jouer sur la variabilité du format de la zone éclairée et du choix de couleurs plus ou moins vibrantes selon le besoin au fil de la projection. L'espace éclairé à l'intérieur du tube progresse ainsi en hauteur, alors que sa base est laissée dans l'obscurité afin de créer du vide autour de ce volume. Nous optons pour des couleurs pâles afin de rendre une meilleure visibilité des détails du mouvement dans cet espace étroit, et de laisser paraître davantage l'ombre portée du corps entier sur le mur adjacent, visible sous certains angles. Nous cherchons également à mettre en valeur l'ombre portée de segments de corps se découpant sur le costume, davantage appréciable de près, dans la lenteur du geste du début (figure 2.1.13). Le cube surélevé, dont le socle est également laissé dans l'obscurité pour préserver le mystère de cette « flottaison », est habillé d'une plus grande diversité de teintes pour inspirer diverses humeurs.



**Figure 2.1.13** Image 13 *Proposition I*



**Figure 2.1.14** Image 14 *Proposition I*



**Figure 2.1.15** Image 15 *Proposition I*

Nous y jouons davantage avec les superpositions d'images qu'avec les ombres.

### **Travail de différenciation de ces espaces particuliers au sein de la composition image**

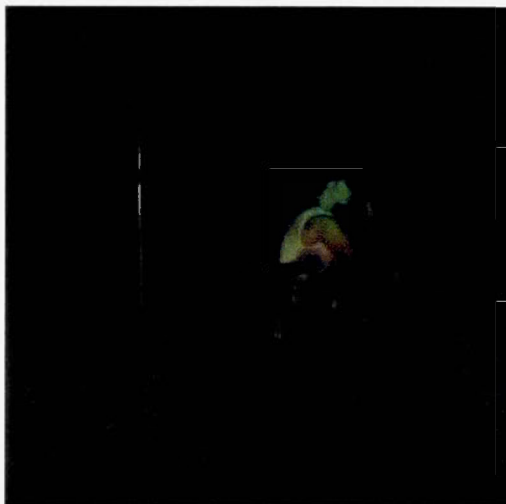
Le travail de l'image vise à emplir ces espaces particuliers de la performance d'une lumière qu'on dirait presque palpable, rejoignant l'idée d'utilisation de textures, de matières, par une image qui appelle tout de même à être regardée en tant qu'image, sans pour autant constituer une diversion majeure et irrésistible pour l'attention, à quelques exceptions près : on y perd parfois la danseuse au profit de son double virtuel (figure 2.1.14). Je me suis appliquée, dans ce but, à orienter le travail de la composition vidéo vers une proposition toujours animée d'un mouvement et d'un rythme propre, mais moins narrative que précédemment, de manière qu'elle ne puisse pas totalement éclipser la proposition chorégraphique aux yeux du spectateur en termes de sens. Nous avons également pris soin de vêtir les interprètes d'un costume adéquat, pour que l'image y soit davantage superposable. La neutralité du blanc du costume permet d'en faire un écran qui se prête à révéler les différences de textures et de couleurs proposées par la composition vidéo (figures 2.1.13 et 2.1.15).

Outre le choix de dissocier ces deux univers par la couleur, j'ai cherché, en ayant recours à des textures de base étrangères au corps en mouvement cette fois, à évoquer ici, en réponse au travail effectué avec les interprètes, l'épaisseur fluide ou le bouillonnement de l'élément dans lequel elles baignent. Ainsi, la progression dynamique de Johanna est accompagnée d'une suggestion de texture environnante fluide qui évolue d'un écoulement doux au bouillonnement, et semble désépaissir au fur et à mesure que le mouvement de la danseuse s'accélère. Fanny, au contraire, est enveloppée par une image dotée d'une plus grande diversité de couleurs créant un climat plus chaud que chez Johanna. Si nous gardons l'évocation d'un milieu aqueux comme fil directeur, nous travaillons à le rendre plus calme par l'utilisation d'un matériau image différent.

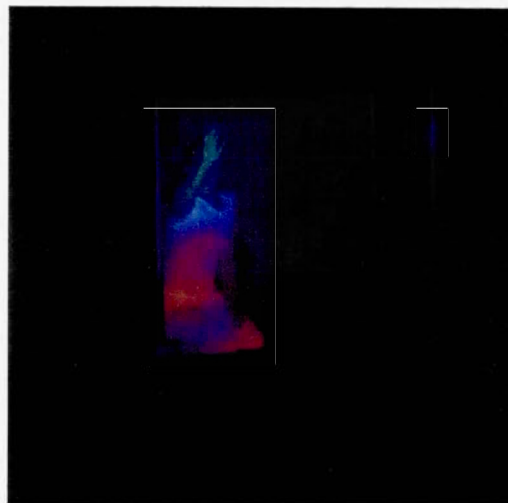
Quelques essais d'insertion d'images de la danseuse en surimpression aux textures proposées par la composition vidéo, projetées à la fois sur les faces parallèles du cube disposé en biais, et sur le costume de la danseuse elle-même, sont également développés, donnant un effet de multiples profondeurs, rendant une proposition visuelle évocatrice d'une mise en scène du rêve ou de l'ivresse, d'une Fanny « flottant » dans un environnement floconneux. Nous notons cependant à cette occasion que certaines combinaisons entre les propositions chorégraphiques et celles de l'image projetée desservent la possibilité d'une perception claire de l'image globale. La danseuse s'intercalant entre les surfaces de projection, la perception de l'image est parfois perturbée, brouillée. Ces « images du réel », avec leurs contrastes et zones de « noir » très tranchées, rendent parfois la proposition chorégraphique invisible dans cet espace alors découpé différemment. Nous cherchons donc à tirer profit de l'une et l'autre des situations dans un ajustement réciproque des deux propositions (figure 2.1.16). Dans le même temps, nous tentons de renforcer le dialogue entre la danseuse et la projection par un jeu entre geste et composition de l'image qui s'appellent et se répondent dans une rythmique cyclique soutenue par l'environnement sonore.

#### **Matériaux et textures, réels ou virtuels (voir figures 2.1.13, 2.1.17, 2.1.18 et 2.1.19)**

Le rapport aux différentes textures en présence, réelles ou virtuelles, présentées par les matériaux, l'image ou encore la proposition sonore, se retrouve dans un travail autour de la tactilité dès le début du processus. Ainsi, en début de pièce, nous utiliserons chez Johanna une récurrence du toucher, les mains cherchant en alternance à palper la (froide) solidité du support, la légèreté fragile des parois, la luminosité glissante du costume, la douceur et la chaleur de la peau ; l'ensemble du corps s'alliant à l'image pour modifier en apparence la densité de l'air, ce matériau entre-deux, en faisant évoluer la qualité du mouvement dans l'interprétation.



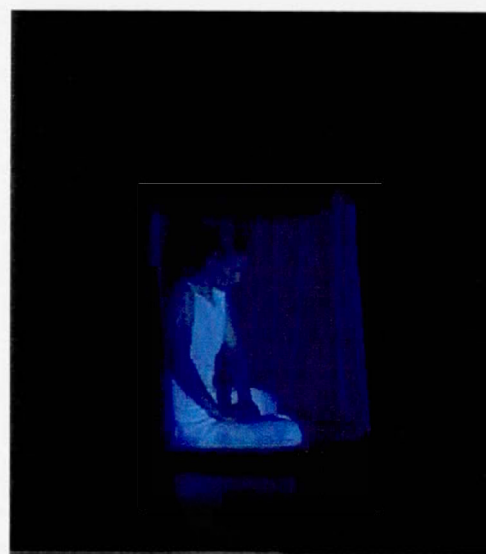
**Figure 2.1.16** Image 16 *Proposition 1*



**Figure 2.1.17** Image 17 *Proposition 1*



**Figure 2.1.18** Image 18 *Proposition 1*



**Figure 2.1.19** Image 19 *Proposition 1*



Nous travaillons également en sens inverse : la texture fluide suggérée par l'image semble par moments entraîner le mouvement de la danseuse, le soumettre à ses courants, à ses remous. D'un état de corps de départ relativement docile et indolent, l'interprète fait monter progressivement la vigueur et laisse peu à peu entrevoir cet environnement comme un milieu dans lequel elle va devoir apprendre à s'imposer pour pouvoir décider de son mouvement. Le travail de reprise cyclique d'un même matériel chorégraphique vient renforcer cette idée d'affirmation de ce mouvement face à des « courants » de plus en plus turbulents à l'image.

L'utilisation de la *styromousse*, pour une brève apparition à l'image de Fanny roulant dans un environnement évoquant celui du sommeil, à la fois dans une représentation du confort et dans une représentation du nuage floconneux flottant, îlot de blancheur, permet d'introduire un univers où la tactilité permettra de suggérer, par le mouvement, la densité des textures évoquées par l'image. Nous jouons avec la densité de l'espace par un dialogue entre la texture suggérée par l'image sur le tulle et la qualité du geste : vers un espace fait d'un matériau épais qui absorbe la gravité tout en permettant une répercussion du mouvement à l'infini. Le calme de la danseuse est par la suite sujet à de légères perturbations, comme dues aux remous de ce fluide aqueux, puis se redépense dans le fond, travail dans une relative lenteur sur fond de laquelle se démarquent des pointes soudaines de mouvements ensuite suspendus pour se fondre de nouveau dans la lenteur. Nous travaillons également à mettre le geste et l'image en relation par le toucher du voile-écran : lorsque la danseuse touche le tissu, son mouvement dissipe l'image, l'illusion, car son effigie lumineuse disparaît pour laisser place à la texture aqueuse de l'image ou se dissipe, comme troublée par un simple mouvement du coude, du pied, de la tête ou de la main.

## Son

J'invite le musicien à composer une atmosphère sonore enveloppante qui serve les deux propositions, qui en soit le carrefour, où puissent s'entremêler des détails

répondant à l'image, au mouvement, à la texture spécifiquement présents dans l'un ou l'autre de ces univers clos, leur permettant de cohabiter à travers la perception globale du spectateur. Il reprendra donc gouttes d'eau et clapotis de plus en plus agités, accompagnés d'une augmentation progressive du volume au fur et à mesure que la tension monte, ainsi que la rythmique cyclique du bruissement des flocons couplée avec la projection d'images et la gestuelle de Fanny.

Il vient par ailleurs faire écho à l'intimité inspirée par ces lieux clos par des chuchotements, bruissements délicats, précautionneux, et l'utilisation de distorsions du langage et du timbre de la voix par effets et montage sonore, donnant à l'auditeur l'impression d'entendre le monologue intérieur des danseuses dans un langage inconnu, ou encore d'assister à un moment de leur « vie privée ».

### **Question du dispositif de représentation**

La question du dispositif de représentation, du choix de regard et du mode d'investissement de l'espace par le spectateur invitant à une mise en relation/dissociation de ces deux entités (se focaliser sur l'un, l'autre, ou mettre les deux en relation selon la perspective adoptée dans « l'espace du spectateur ») se pose ici. S'il semble évident que la présentation simultanée et dans un même espace de ces deux performances distinctes mais parallèles, dans une opposition classique scène/salle où le public est mis à distance dans une position fixe, suggère la mise en rapport de ces deux entités qui peuvent paraître tenter un dialogue tout en demeurant résolument des cellules isolées, qu'en adviendrait-il dans des conditions de représentation différentes?

Dans un espace où le spectateur, mobile, pourrait choisir de faire varier sa perspective d'observation, devant aussi sans cesse renégocier sa position, son « partage du territoire » avec les autres spectateurs dans cette possible circulation, un autre développement de cette même proposition est envisageable. La question de l'appel de l'espace vacant et obscur entre ces structures closes et lumineuses à être

investi par le spectateur est soulevée, et suscite une longue discussion avec l'ensemble des collaborateurs. Nous nous sommes en effet intéressées à la manière dont on pourrait travailler cet espace vacant en modifiant la disposition et la distance respectives des deux structures dans l'espace disponible (rendant les deux structures visibles simultanément par une même paire d'yeux, ou non) et la position du projecteur, ou encore le travail de la définition de l'image, pour inciter le public à se déplacer ou non, s'approcher ou non, etc. J'avais d'ailleurs noté, lors de la première expérience réalisée devant public avec un seul cube (dans le cadre du Séminaire d'initiation à la technochorégraphie), le jeu de recherche d'un équilibre auquel se livraient les spectateurs par une prise de distance progressive. Par ailleurs, le cube de cette première exploration était perçu par la majorité des spectateurs comme un lieu d'enfermement.

Il s'avère, d'après les commentaires reçus d'observateurs invités à une répétition de cette première proposition de notre recherche-crédation, que la mise en présence des deux volumes différents fait que l'évocation de la « cage » que dégageait le cube seul perd de son caractère carcéral, qui s'efface pour laisser place à une idée d'un enfermement moins brutal, plus allégorique, évoquant même, selon certains, la gestation, suggérant le lien vital qui lie l'être à son environnement, porteuse de la promesse d'une libération prochaine vers une vie autonome.

Une présentation dans deux espaces adjacents mais distincts, séparés, induisant une impossibilité totale de percevoir les deux pôles d'action en même temps, une obligation de choisir d'abandonner l'une pour s'intéresser à l'autre, aurait pu être également envisagée. Dans cette idée d'une perception inévitablement successive des deux pôles d'action - objet de prise de position pour le concepteur quand au caractère réversible ou non de la « visite » - la mise en rapport des deux « événements » devient possible uniquement par l'effet sur les sens, et le sens ou l'aspect

éventuellement narratif que l'on chercherait à donner à percevoir du « propos » exposé.

*Cette partie a finalement été présentée dans la première configuration afin de faciliter la présentation de l'ensemble des avenues explorées, ainsi que nous l'avons évoqué au chapitre 1 (voir 1.4 Limites de l'étude).*

## **2.2 Proposition 2**

### **Idee générale de départ**

Nous envisageons, pour cette proposition, l'idée de deux trajectoires qui se croisent, deux mondes dont les frontières se dissolvent peu à peu, la contamination réciproque de deux univers, deux êtres, deux espaces, deux types d'énergie, d'état de corps ou de matériel chorégraphique qui convergent, divergent, se rencontrent, échangent, partagent, se fondent, dans une progression allant du contact de circonstance impersonnel à la connivence. Le travail de recherche chorégraphique s'axe autour du moment de rencontre, intersection, point de contact entre les deux « personnages » qui sont créés par une gestuelle propre à chacune des deux interprètes, jusqu'à leur rencontre et fusion avec celle de la chorégraphe, ainsi qu'avec les propositions d'espace et d'éclairage des collaborateurs, afin que plusieurs vocabulaires se mêlent, et qu'on y retrouve plusieurs sensibilités en partage.

### **Exploration avec l'éclairage et suggestions de départ**

Répondant à cette thématique, et émergeant du principe de travail même, la proposition de départ de la conceptrice d'éclairage, d'abord purement verbale puisqu'on ne pourra l'expérimenter que plus tard, suggère la convergence de deux sillons de lumière diagonaux se confondant en un halo central, possible croisée des chemins de deux couloirs que l'on peut envisager plus ou moins perméables selon la

netteté des frontières que l'on choisit de leur donner. La suggestion invite également à utiliser l'éclairage par la vidéo des deux volumes présents pour rééquilibrer l'espace : nous l'utilisons finalement pour apporter de la couleur à cet univers très blanc, et figurer des bâtiments solides, géométriques, imposants et contrastant avec la plastique des corps.

Mon écriture chorégraphique, qui s'attache ordinairement davantage au corps en mouvement soutenu par l'émotion et la sensation qu'aux trajectoires, dessins et orientations dans l'espace, y trouvera un outil de travail précieux quant à ces derniers éléments de la composition, la proposition d'éclairage en relation à la réflexion sur l'espace alimentant simultanément la recherche, stimulant mon imaginaire comme celui des interprètes en matière de motivation ou de sens qu'il leur confère. L'utilisation de ce *design* permettra en effet de préciser des choix quant aux orientations, déplacements, et regards des interprètes, la lumière émanant des quatre coins donnant de la matière à l'espace, matière à réagir, matière à quoi s'adresser...

### **Élaboration du matériel chorégraphique**

« Chutes par la tête », travail de partenaires et apprivoisement mutuel dans l'accompagnement de la chute au sol

Chaque interprète se livre à une exploration de la chute (contrôlée) du corps de « l'autre », entraîné par le poids de sa tête (sortie progressive des masses de l'axe, plié dans les articulations, succession articulaire pour absorber la vitesse, la force de la chute) pour pouvoir ensuite l'accompagner et l'inviter à davantage de lâcher prise. L'ensemble des manipulations requiert beaucoup de délicatesse, d'attention (état très alerte), de confiance et de bienveillance mutuelle entre les partenaires qui s'abandonnent successivement l'une à l'autre. Accueillant le poids de la tête, puis de la totalité du corps de sa partenaire, avec autant de surfaces de corps différentes que possible (la main, le creux du coude, de la nuque, des hanches, de l'aîne, du genou, de



la cheville...), chacune travaille d'abord à apporter un soutien léger et initier le retour de la tête sur son support, du corps sur ses appuis, accompagnant la reconstruction de l'axe, de l'équilibre. Nous travaillons ensuite avec davantage de lâcher prise chez celle qui tombe, davantage de force chez celle qui la reçoit, renvoyant plus franchement le poids de la partenaire, éventuellement au delà de son point d'équilibre, quitte à « l'envoyer tomber ailleurs » (élément qui sera exploité ensuite dans un jeu d'interprétation). La composition présentera finalement une progression inverse : passage progressif de l'indifférence à une attention précautionneuse.

### Les soli

Je guide chacune des interprètes isolément dans l'élaboration d'une phrase chorégraphique dont le matériel lui est personnel, bien qu'inspiré d'une même partition verbale (issue du matériel préalablement composé – voir 1.3 Stratégie de recherche), tentant de mettre en valeur les diverses qualités de chacune. Les soli vont longtemps rester malléables dans le temps (rythme) et dans l'espace (déplacements, directions). Nous travaillerons en effet par la suite chaque solo en y introduisant ces « chutes par la tête » en présence de la partenaire « à l'affût des têtes tombantes » pour familiariser chacune avec l'ensemble du matériel. Nous articulons ensuite les deux séquences par des manipulations mutuelles définies en intégrant des départs en chutes ainsi que des stratégies de réception de la partenaire aux phrases de chacune en réaménageant le trajet et le phrasé des deux séquences. Nous travaillons également sur différentes qualités de manipulation (se sentir concerné par l'autre à différents degrés, crescendo d'attention, de « bienveillance »).

### Interprétation

Dans la composition finale, les soli sont présentés dissociés dans un premier temps, puis interconnectés. Nous travaillons à préserver les rythmes et contrastes énergétiques propres à chacune durant le « premier tour », alors que nous laissons les deux univers dynamiques se contaminer progressivement l'un l'autre, que les espaces

personnels s'interpénètrent, à mesure que les contacts sont intégrés aux partitions individuelles de départ. Nous explorons également diverses variations rythmiques, notamment au fil des essais de propositions sonores. Enfin, dans la perspective de l'enchaînement des quatre propositions présentées, nous profitons de l'effet « prise d'espace » après la première section dans les volumes clos, expérimentant la possibilité ici offerte aux interprètes de s'échapper de la voie tracée par ce faisceau lumineux.

### Le duo

Nous reprenons ici le matériel ayant servi de base à la partition verbale dictée lors de la composition instantanée, que je dévoile et transmets finalement aux interprètes. S'ensuit alors entre elles un travail de recherche de proximité et d'unisson. Nous visons à faire des deux danseuses une même unité dynamique dans l'espace, gommant les contrastes de qualités de mouvement et des états de corps propres présentés en début de soli (force des liens qui les unissent désormais). L'écoute très attentive et la « contamination » énergétique installées durant les interactions est mise à profit pour faire travailler les deux interprètes comme les membres d'un même corps, accordées, coordonnées l'une à l'autre afin de pouvoir fonctionner sans heurts.

Nous jouons ensuite avec l'idée que l'une pourrait être l'ombre de l'autre, dans ce couloir de lumière où, tour à tour, l'une est en lumière, et l'autre devinée dans l'ombre, puis inversement. Nous optons finalement pour un rapprochement progressif et maximal des deux interprètes dans l'espace au cours du duo. J'incite les interprètes à rechercher les moments de suspension, utiliser le rebond, jouer avec la respiration pour une meilleure récupération au cours de cet enchaînement qu'elles qualifieront de « très cardio », et à tirer profit dans l'interprétation, au fil des enchaînements, des moments de surprise occasionnés par les imprécisions spatiales dans l'exécution lorsqu'elles se présentent!

### Ajustements réciproques

Avec l'éclairage, nous expérimentons un découpage plus ou moins franc de zones de l'espace mises en valeur successivement, côte à côte ou parfois se chevauchant, invitant à percevoir la profondeur de l'espace de performance de différentes manières : le lieu d'action, peu profond et lointain au départ, se rapproche du « public » puis prend toute la profondeur du plateau.

La conceptrice d'éclairage propose un travail en contre-jour mettant en valeur les contours de l'interprète trouant le faisceau de lumière pour l'ouverture de cette partie. Les deux faisceaux diagonaux viennent se rencontrer au centre et se diluer dans un éclairage doux, de type « lumière entre les branches d'un arbre », pénombre laissant au corps entier le soin de livrer l'expression, effaçant les visages. La diagonale lumineuse entre les volumes est reprise pendant le duo, agrémentant la progression de la présence des danseuses en lumière/hors lumière. Nous retiendrons la proposition d'une « relative froideur » (lumière crue, découpage tranché de l'espace, contre-jour aveuglant) pour souligner une indifférence réciproque de ces deux univers - pourtant parallèles - au début, et de l'introduction de teintes plus chaudes et d'un découpage de l'espace progressivement plus flou, cotonneux, à partir du premier contact entre les interprètes.

### Travail avec les différents éléments dans la composition

#### Les êtres

La présence de ces deux corps en mouvement dans un espace très dramatisé par la lumière incite rapidement à chercher un lien entre elles et fait naître très vite le sentiment que l'on assiste à une scène où un événement, une transformation va se produire. Nous travaillons ainsi à développer la progression de deux « personnages », au sens quasi narratif du terme, (curieusement dans la seule partie où l'image vidéo,

pourtant moyen de récit, médium narratif de prédilection, n'intervient quasiment pas) à travers l'interprétation et la prise d'espace couvert dans la composition chorégraphique.

La thématique humaine de la rencontre, la notion de comportement humain, sont ici exploitées à travers le contact qui s'établit progressivement entre les deux interprètes : d'abord dans une bienveillante indifférence, un contact physique nonchalant, de l'ordre de celui que l'on a avec l'objet sans importance, ni accompagné de regard, ni affectant la poursuite de l'« action en cours », puis par l'établissement progressif d'une connivence entre ces deux « personnages » en présence. La nécessité d'une grande complicité entre des interprètes se fait vite ressentir pour « jouer » l'indifférence là où elles doivent pouvoir s'abandonner physiquement l'une à l'autre en toute confiance, et où elles ont des responsabilités extrêmement précises l'une envers l'autre du point de vue du déroulement de la séquence dans l'espace et dans le temps.

J'observe et tente de mettre en valeur ici la manière dont chacune se meut, appréhende l'espace et la gravité, considère et approche « l'autre » à travers le mouvement, pour caractériser lesdits personnages, tentant d'en révéler d'abord les contrastes pour finalement leur trouver un diapason commun. Ainsi, Fanny, dont on cherche à consolider, tout au long de l'expérimentation, la prise incertaine sur un sol qui semble parfois presque fuyant, présente une interprétation glissante, au cours de laquelle elle semble toujours capable de revenir en arrière. Johanna, au contraire, mettant à profit un encrage au sol solide, fend l'espace et affirme sa progression de manière décisive. Nous travaillerons à faire se rencontrer le regard indirect de l'une, en alternance ouvert à s'attacher aux différents éléments de l'extérieur se présentant dans son champs de vision, ou profondément intérieur, et celui beaucoup plus direct soutenant le caractère décidé de l'interprétation de l'autre.

## L'espace

Composant avec le choix de présenter les différents extraits dans un même espace et renforçant l'option scénographique d'ensemble choisie, la conceptrice d'éclairage et conseillère à la scénographie et moi décidons conjointement de mettre le lieu d'action à distance à l'ouverture de cette section en éclairant seulement le fond de la boîte scénique, exploitant et mettant en valeur du même coup les caractéristiques propres au lieu de performance par la perspective de profondeur présentée. Je décide de soutenir chorégraphiquement ce choix par la distance maintenue entre les deux « personnages » évoluant simultanément, au -sens spatial comme au sens de l'attention mutuelle qu'ils se portent, inexistante à ce premier stade d'investissement de l'espace scénique (figures 2.2.1 et 2.2.2).

Autour des deux couloirs éclairés guidant la trajectoire des danseuses (qui seront longtemps figurés par un marquage au sol pendant les répétitions !), nous tentons de ménager l'aspect obscur engloutissant, mystérieux et nu d'un espace où êtres et solides inertes apparaissent et disparaissent. Au fil du déroulement de la séquence, nous travaillons à faire du vaste espace utilisé un espace de rapprochement : rapprochement de l'action du public, plus avant scène, et rapprochement des deux interprètes. Ce rapprochement se veut d'abord formel, premier contact dans une bienveillance indifférente, à l'image de la neutralité de l'espace, puis plus profond, voire quasi fusionnel : elles vont devenir le double, voire l'ombre l'une de l'autre (figures 2.2.3, 2.2.4, 2.2.5, et 2.2.6). Nous construisons ensuite peu à peu un espace de circulation d'énergie et de répercussions dynamiques : nous travaillons l'interprétation autour d'un jeu d'effet domino à partir des partitions respectives des interprètes, où le mouvement des corps, ni similaire, ni synchrone, semble plutôt s'auto provoquer, se répercuter, se répondre ou se répandre de l'un à l'autre des « personnages » comme à leur insu, sans réelle volonté de communication ou de contact entre eux (figures 2.2.7 et 2.2.8).





**Figure 2.2.1** Image 1 *Proposition 2*



**Figure 2.2.2** Image 2 *Proposition 2*



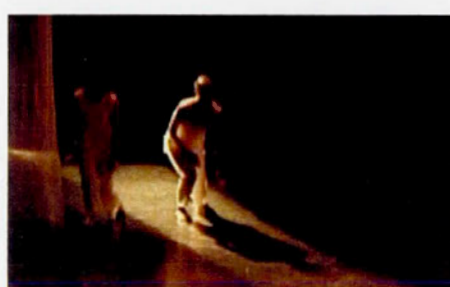
**Figure 2.2.3** Image 3 *Proposition 2*



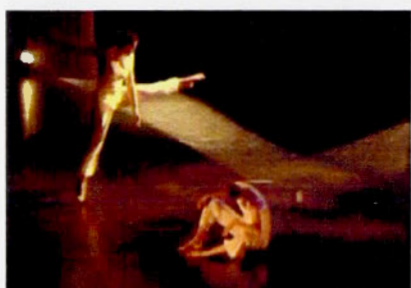
**Figure 2.2.4** Image 4 *Proposition 2*



**Figure 2.2.5** Image 5 *Proposition 2*



**Figure 2.2.6** Image 6 *Proposition 2*



**Figure 2.2.7** Image 7 *Proposition 2*



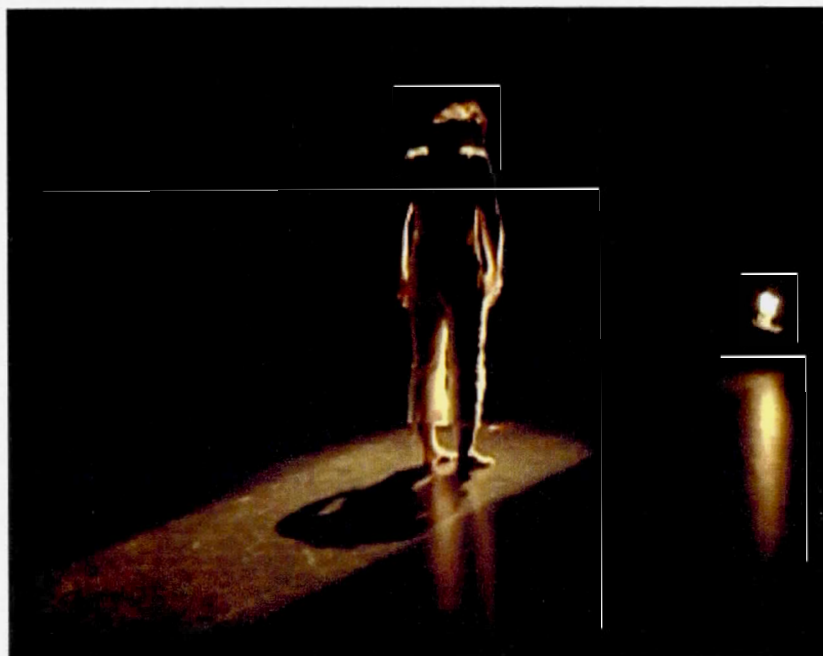
**Figure 2.2.8** Image 8 *Proposition 2*

Ce travail prend réelle consistance au fil du processus, à mesure que les interprètes développent une grande conscience des deux partitions, qu'elles devront maintenir tout au long de la performance, pour pouvoir finalement se donner du jeu, des occasions de se surprendre, de se renouveler dans les nuances de leurs propositions mutuelles et pouvoir nourrir l'interprétation à chaque nouvelle occasion de performance.

### La lumière

L'éclairage de scène, malgré la lourdeur des implications techniques qu'il représente du point de vue de l'expérimentation, joue un rôle primordial dans la composition de cette section à différents points de vue : il détermine l'atmosphère, révèle et caractérise, habille, modèle l'espace, y dicte la construction chorégraphique et l'interprétation à travers les repères d'intention spatiale qu'il présente aux deux danseuses. Il exerce une influence sur la perception de l'observateur, qui a ici une perspective quasi omnisciente de la situation et est mis en position de « voir venir » ce qui va se dérouler sous ses yeux, que ne peuvent avoir ni les « personnages », ni même les interprètes, « du dedans » de l'action.

Au cours des quelques répétitions d'essais avec l'éclairage, il nous faut décider très vite des choix que nous exploiterons. Nous optons pour le développement de l'aspect très dramatique donné à l'espace par l'utilisation des contrastes lumière/obscurité, noir / blanc (figure 2.2.1), et du contre-jour dans la première partie de cette séquence (figure 2.2.9). Nous tentons ainsi d'inviter à une lecture du mouvement par les contours du corps brisant le faisceau, dans sa globalité, jouant sur l'impossibilité de se focaliser sur des détails, l'effacement d'une expression individualisée des visages ou de toute adresse au public, conséquents de ce choix. Dès l'ouverture de la section, l'avancée des deux interprètes dans une indifférence, ignorance mutuelle (préconisée également dans la direction d'interprétation comme



**Figure 2.2.9** Image 9 *Proposition 2*



**Figure 2.2.10** Image 10 *Proposition 2*

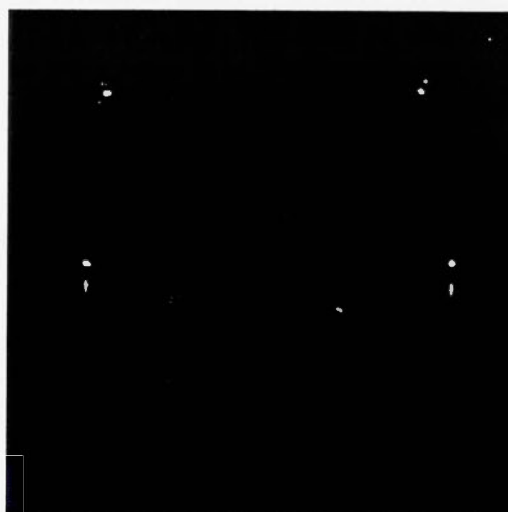
on l'a vu plus haut), se fait selon deux voies tracées sur la moitié du plateau, clairement convergentes pour le spectateur, servant cette mise à distance et l'anticipation par ce dernier de la rencontre évoquée plus haut (figure 2.2.10). Nous jouons également avec la possibilité de faire disparaître et réapparaître les « personnages » en permettant aux interprètes, à travers la composition, de s'écarter de la voie tracée par le faisceau de lumière et d'y revenir (figures 2.2.11, 2.2.12, et 2.2.13). Cet éclairage très ciblé permet également une relative annulation de la présence des volumes pourtant toujours présents en début de section, et de proposer une coupure d'avec la section précédente.

Nous optons ensuite pour un éclairage offrant une perspective d'ensemble afin de mettre en valeur à la fois la profondeur de l'espace au sein duquel progressent les deux interprètes et l'évolution « parallèle » des dynamiques et changements de niveaux (chutes, retours debout, assis...). Nous choisissons de jouer avec la mise en lumière d'un espace commun clair obscur, plus chaud mais toujours assez neutre, qui oblige l'œil à scruter, et l'autorise mieux à saisir le détail. Nous tentons finalement de fusionner ces deux atmosphères, comme pour expliciter la relation qui se noue entre les deux « personnages » et soutenir leur retour dans cet espace du fond de scène habité cette fois différemment, laissant cette propagation de la lumière dans des territoires auparavant obscurs inviter à percevoir la contamination des deux univers jusqu'alors individuels, qui se fondent peu à peu en un univers commun.

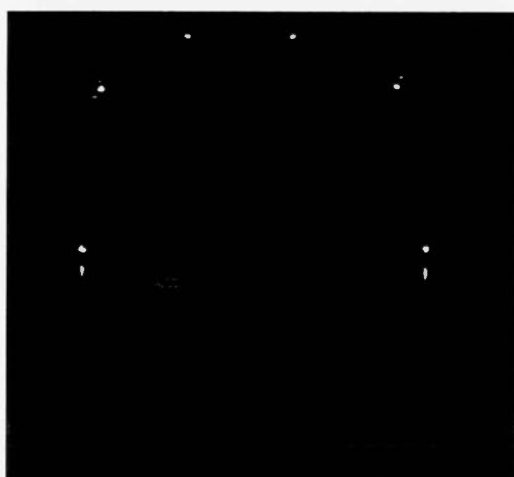
La réapparition des couloirs vient couronner cette évolution « socialisante » des deux « personnages » jusqu'à un quasi jumelage, les faisant progresser en alternance l'un dans l'ombre, l'autre dans la lumière vive, l'un dans l'ombre de l'autre, comme un double, ou l'ombre même de l'autre...



**Figure 2.2.11** Image 11 *Proposition 2*



**Figure 2.2.12** Image 12 *Proposition 2*



**Figure 2.2.13** Image 13 *Proposition 2*



### Images et projection, matériaux et textures réels ou virtuels

Ne pouvant faire abstraction des volumes toujours présents dans l'espace où progressent les deux danseuses et conditionnant tout de même leur trajectoire, nous choisissons d'en assumer la présence et d'avoir recours à la projection par intermittence afin de les raviver. Nous décidons de marquer leur présence imposante et inerte par la couleur (les interprètes en costume blanc se mouvant au sein d'un espace autrement nu aux teintes sépia), pour renforcer le contraste visuel d'avec le reste de l'univers visuel composé par l'éclairage et lui donner du relief. La qualité évanescence du voile couplée aux apparitions/disparitions de l'image colorée se marient bien avec cet aspect insaisissable de l'obscurité sondée (figure 2.2.4).

### Travail du matériau sonore

La progression de ce cheminement est soutenue par une composition sonore dont la rythmique et la cyclicité permettent de souligner les détails et contrastes dynamiques de la composition chorégraphique par une accélération progressive. Elle reprend ici la douceur des frottements et souffles des interprètes alliés à des nappes sonores soutenues contrastant avec le relief de pointes dynamiques répondant aux envolées gestuelles de chacune des interprètes.

## 2.3 Proposition 3

### Idée générale de départ

Nous travaillons tous ensemble, ici encore, autour de l'idée générale de deux solitudes qui se rencontrent. Cette fois, un rectangle de 6 pieds par 16 et 8 pouces de haut, empli de flocons de polystyrène blanc, couvre l'avant-scène. Les interprètes, de blanc vêtues, couchées dans le sens de la largeur, y roulent alternativement l'une vers l'autre puis vers l'extérieur. La seule source de lumière est une projection vidéo.

Nous partons du principe de laisser la matière, la texture des flocons, ainsi que l'image et le son exercer leur influence sur la gestuelle, les états de corps des interprètes.

### **Étapes de recherche**

Dans un premier temps, j'invite les interprètes à une exploration libre avec les flocons seuls pour « prendre le pouls » de cette relation entre elles et la matière. Nous introduisons ensuite une ébauche de la proposition vidéo afin de nous inspirer de l'humeur, des états de corps, des qualités de mouvement qui s'en dégagent à cette première approche. Puis, dans un troisième temps, nous prenons le temps d'élaborer une séquence chorégraphique reprenant les « qualités » retenues des premiers essais, qui sera transmise aux interprètes « hors matériau ». Nous retournons enfin au travail avec le matériau pour approfondir la recherche en termes de qualités de mouvement en relation avec le matériau et cristalliser la composition finale.

Nous visons 3 types de relation tactile du corps à la matière à mesure que « la puissance de la vague » se fait de plus en plus forte :

- Rouler dessus, privilégier un contact entre surface de la peau et qualité veloutée du tapis de flocons. Le matériau réparti au départ de manière homogène offre une surface claire à la projection, l'image et le mouvement se répondent autour du thème de l'onde : onde de l'image projetée ; onde des corps se propageant de l'une à l'autre, qui se relaient comme sous l'effet du mouvement houleux de la vague, ou bien s'échouent là comme un galet sur la plage ; onde de la matière qui mène les frontières délimitant les surfaces occupées par les danseuses à se rejoindre, se fondre, disparaître.
- Rouler dedans, la déplacer, la manipuler, exploration de la qualité friable du matériau : sa répartition dans le cadre est modifiée, dérangée, brouillée matériellement par le mouvement des corps qui tentent de s'y mêler, amenant l'œil à se focaliser différemment, l'observateur à faire un autre choix de regard.

- L'écarter, la balayer pour se « creuser » une place distincte dans le cadre, compacter le matériau. Progressivement, nous nous accordons à dire que le regard se porte à peine sur la projection qui persiste sur fond de flocons épars dans des zones désertes ou tassés ça et là à la fin de la séquence et qu'il est davantage absorbé par le calme des deux corps assis immobiles attendant dans la pénombre rouge, « comme dans une barque au coucher du soleil ».

### **Travail avec les différents éléments dans la composition**

#### **Les êtres**

Le « facteur humain » joue ici beaucoup dans la temporalité de la composition d'ensemble relativement aux exigences de présentation des différents extraits : cette section où les corps se déposent sur un lit de flocons et se délectent d'un état de grand calme se présente comme un moment idéal de « récupération » pour les interprètes et sera présenté à la suite de la section précédente pour cette seule raison. La sensation prédomine comme inspiration à la composition et comme guide de l'interprétation : nous faisons appel à la fois à la sensibilité tactile de l'interprète et à ce que lui inspire la proposition visuelle, et à la réceptivité visuelle, tactile et kinesthésique du spectateur.

Prenant comme fil directeur le motif de la vague que nous développons en un long crescendo énergétique à même la partition chorégraphique, nous jouons à reconstituer le roulis de la vague passant d'une interprète à l'autre, puis en un unisson sur une partition en miroir se basant sur un travail de grande écoute mutuelle. Nous travaillons à instaurer cette mise au diapason consensuel d'un rythme commun ressenti indépendamment de l'environnement sonore qui, s'il comporte quelque repères pour les interprètes, ne dicte aucun rythme, est davantage ici un facteur « spatial » et laisse toute la place à la jouissance tactile comme seul guide de la progression du mouvement (figures 2.3.1 et 2.3.2).



**Figure 2.3.1** Image 1 *Proposition 3*



**Figure 2.3.2** Image 2 *Proposition 3*

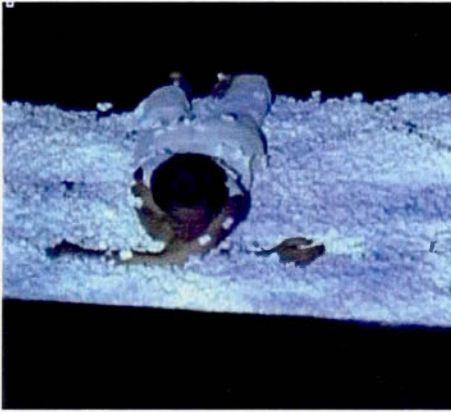
## L'espace

La projection sur cette surface horizontale et la présence d'une passerelle surplombant l'espace de travail et de présentation soulèvent immédiatement la question du dispositif de présentation : nous considérons, pour cette section, l'éventualité d'une observation de la performance depuis le dessus. Nous invitons ici l'observateur à se concentrer sur un petit espace cadré, proposant un zoom de l'attention du spectateur sur cette unique zone, en plongeant le reste du plateau dans l'obscurité.

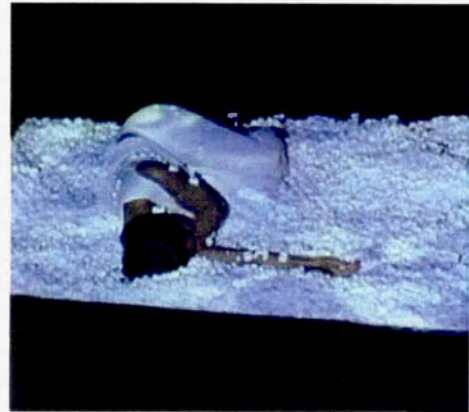
Nous orientons la recherche autour de la création d'un espace du repos, du confort et de la délectation (figures 2.3.3 et 2.3.4), pour dériver, à travers l'exploration dans le mouvement, vers un espace qui peut être également, de même que le serait le sommeil, un espace de l'intime, ou du tumulte intérieur. L'éclairage par la seule projection vidéo permettant, par effet de montage, de compartimenter la zone du cadre en plusieurs sous cadres éclairés, nous reprenons ici la thématique de la rencontre, ou de la réunion, en en faisant se rejoindre les deux extrémités éclairées d'abord séparément en deux carrés, territoires distincts, en dialogue à cet égard avec le mouvement des corps. Nous rejoignons ici ce « thème » émergé de la deuxième proposition, d'apparition/disparition des corps en et hors lumière (figures 2.3.5 et 2.3.6). Deux extrémités éclairées se rejoindront donc matériellement et visuellement en une bande, un tapis de flocons sous l'action des corps en mouvement et par la projection vidéo.

La composition chorégraphique vise également à renforcer, à la fin de cette proposition, l'impression qui ressort de l'observation, d'un espace distancié de l'attente ou de la contemplation, du retour à un calme intérieur, malgré la persistance des remous que l'on entend et voit toujours, à l'intérieur du cadre, premier plan visuel, dans la lueur rougeâtre de l'arrière plan.

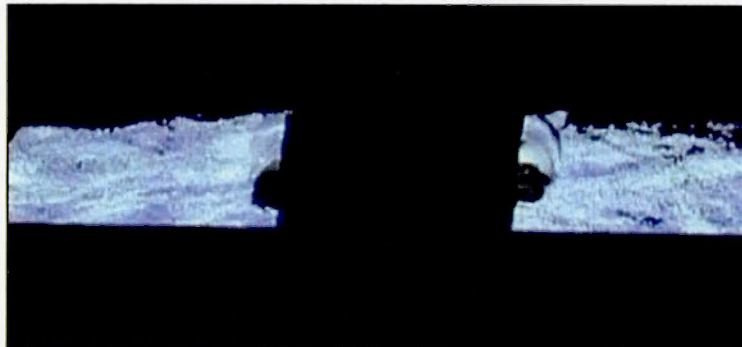




**Figure 2.3.3** Image 3 *Proposition 3*



**Figure 2.3.4** Image 4 *Proposition 3*



**Figure 2.3.5** Image 5 *Proposition 3*



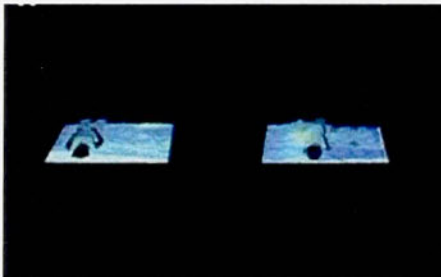
**Figure 2.3.6** Image 6 *Proposition 3*

## La lumière, les images et la projection

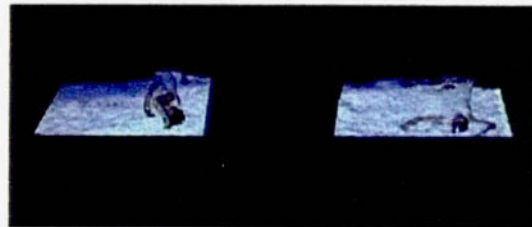
La lumière émane ici uniquement de la projection vidéo dans le cadre plan formé par le matériau malléable. L'absence d'éclairage complémentaire induit la perception d'un espace dont la profondeur et la hauteur demeurent indéfinies. Nous avons partitionné l'image, proposant une composition d'image elle-même d'abord scindée en deux au début de la section : dans des teintes lumineuses sur le cadre constitué par la « fosse à flocons » et un « éclairage rouge d'ambiance » dans la partie supérieure de l'image pour laisser apparaître les corps lorsque qu'ils s'élèvent au dessus du niveau de l'image projetée sur le cadre, tout en laissant l'arrière plan dans une relative obscurité par le choix d'une teinte peu vibrante (figure 2.3.7). Le choix des teintes et des images de la captation originale se révèle très vite être une constituante active de l'atmosphère générale de création. Nous procédons à de nombreux essais afin de trouver un angle d'éclairage propre à mettre en valeur le relief des corps et du matériau, que l'action soit observée de face ou du dessus. La texture et la couleur du costume et du matériau répondant particulièrement bien à cet éclairage (et choisies spécifiquement à cet effet), permettent de fondre, noyer les danseuses dans ce paysage. Le caractère parfois « teint brouillé » proposé par la composition vidéo, en écho à la texture floconneuse, accentue cet effet de fusion des corps et du matériau (figures 2.3.8 et 2.3.9). Les différentes possibilités de vitesse de l'image sont également testées en relation avec l'influence sur l'état de corps que cet environnement engendre chez l'interprète (la modification de la vitesse au montage permettant de contrôler l'impétuosité du mouvement de la « vague » dans l'image). Nous décidons d'en proposer un crescendo. Nous retiendrons la suggestion de l'introduction subtile de l'image de la main qui se referme sur les deux interprètes dans le paysage visuel (figure 2.3.10) à l'apogée du crescendo, pour apporter une dimension supplémentaire à la proposition, ouvrant la porte à une distanciation pour le spectateur, une « défusion » d'avec l'action, et suggérer un regard sur un espace de l'illusion, du rêve, de l'imaginaire, livrant l'image d'un sommeil agité.



**Figure 2.3.7** Image 7 *Proposition 3*



**Figure 2.3.8** Image 8 *Proposition 3*



**Figure 2.3.9** Image 9 *Proposition 3*



**Figure 2.3.10** Image 10 *Proposition 3*

## Matière et textures, réelles ou virtuelles, et environnement sonore

Le travail avec les interprètes s'attache à mettre en valeur le relief modifiable de la surface de projection (permettant de former des vagues « plus ou moins hautes, avec plus ou moins d'embruns » sous l'effet du roulis et des remous du corps de l'interprète. Le matériau floconneux blanc parle immédiatement à l'imaginaire de mes collaborateurs et interprètes, à travers le visuel et le tactile. Nous travaillerons à préserver cette sollicitation de l'imaginaire chez le spectateur dans la proposition présentée.

Nous entrevoyons rapidement diverses images : l'eau, le lit de la rivière, la neige, le lit de plumes, la plage... Nombre de ces éléments se retrouveront dans la bande sonore et la composition vidéo. La texture des flocons et la texture visuelle de la vague sont appuyées par l'environnement sonore : nous cherchons à amplifier par ces nappes sonores la suggestion d'un mouvement de la matière même enveloppant les danseuses. Nous travaillons ainsi à installer parallèlement, dès l'ouverture, un grand calme, par la lenteur, la sensualité, la langueur dans le mouvement des corps et l'évocation visuelle et kinesthésique apaisante créée par la combinaison du matériau plastique et de textures visuelles et sonores souhaités ici indissociables, la composition chorégraphique demeurant en dialogue perpétuel avec ce paysage sensoriel. Le matériau sonore suggérant les remous des fonds marins, orné de quelque « gouttes » dont l'écho évoque le fond d'une grotte, en réponse à l'obscurité environnante, s'avère, dès les premiers essais, participer activement à la perception visuelle et kinesthésique de l'ensemble.

Le matériau (flocons) lui-même invite en premier lieu à une manipulation très gestuelle, suscitant la curiosité des mains et des yeux dans la découverte (on croirait voir jouer des enfants), nous privilégierons une appréciation tactile de sa texture avec tout le corps, déposant les interprètes sur la surface, puis les plongeant dans un bain de flocons.



Nous découvrons ainsi l'effet du poids ou du souffle sur cet étrange partenaire, léger et friable, dont le mouvement modifie la répartition, la configuration à l'intérieur de ce cadre, et extrêmement chargé en électricité statique (caractéristique accentuée par le matériau du costume).

Les interprètes manifestent ensuite rapidement un désir d'y plonger pour déplacer plus franchement la matière (figures 2.3.11 et 2.3.12), ce qui inspirera, une fois la partition chorégraphique écrite, de constituer davantage de houle et de remous, à travers davantage de fougue dans l'interprétation, trouvant les relais d'une impulsion motrice à l'autre, cherchant à profiter du *momentum*, des moments de suspension pour donner une unité fluide à la succession de mouvements. Le matériau étant déplacé par le roulis des danseuses, nous en venons rapidement à prévoir de laisser un espace vide entre les deux « territoires » de départ, qui sera comblé au fil de la section, concrétisant matériellement la séparation, l'isolement puis la rencontre, la réunion suggérées par l'image et la composition chorégraphique.

### Dimension temporelle

Les observations successives au cours de l'expérimentation nous font ressentir un besoin de donner du temps au public pour pénétrer cet univers. Nous chercherons donc à introduire le spectateur à cette proposition dans la lenteur, laissant l'atmosphère qui se dégage de l'ensemble gagner peu à peu ses sens, ménageant des pauses, moments d'attente pour laisser la perception se gorger de la proposition d'ensemble, s'imprégner des différents modules chorégraphiques et vidéo repris dans un va et vient répétitif.

Nous travaillons ensuite au développement d'un crescendo rythmique et énergétique, de la liaison dans l'espace scindé en deux entre les danseuses, de leur synchronisation, puis à l'accélération progressive du mouvement jusqu'à une apogée.





Figure 2.3.11 Image 11 *Proposition 3*

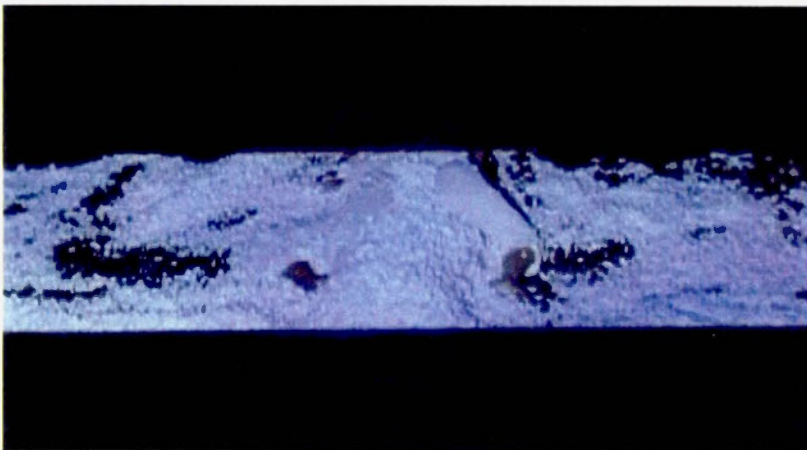


Figure 2.3.12 Image 12 *Proposition 3*

Nous proposons, à la fin de la section, l'entrée dans un autre espace, avec la retombée de l'« action », dans un silence gestuel toujours hanté par la persistance lentement décroissante du remous visuel et sonore : temps de l'attente que la vague passe, subite dissociation des interprètes et de l'image. Les danseuses se posent soudain en spectatrice observant là, assises de dos, un paysage qu'on ne peut qu'imaginer mais dont elles ne font plus partie (figure 2.3.13). Temps de transition, de repos sensoriel inséré pour le spectateur, temps de savourer un retour au calme, de la « digestion », où l'énergie, la tension et l'attention se redéposent, pour mieux passer à la proposition suivante.

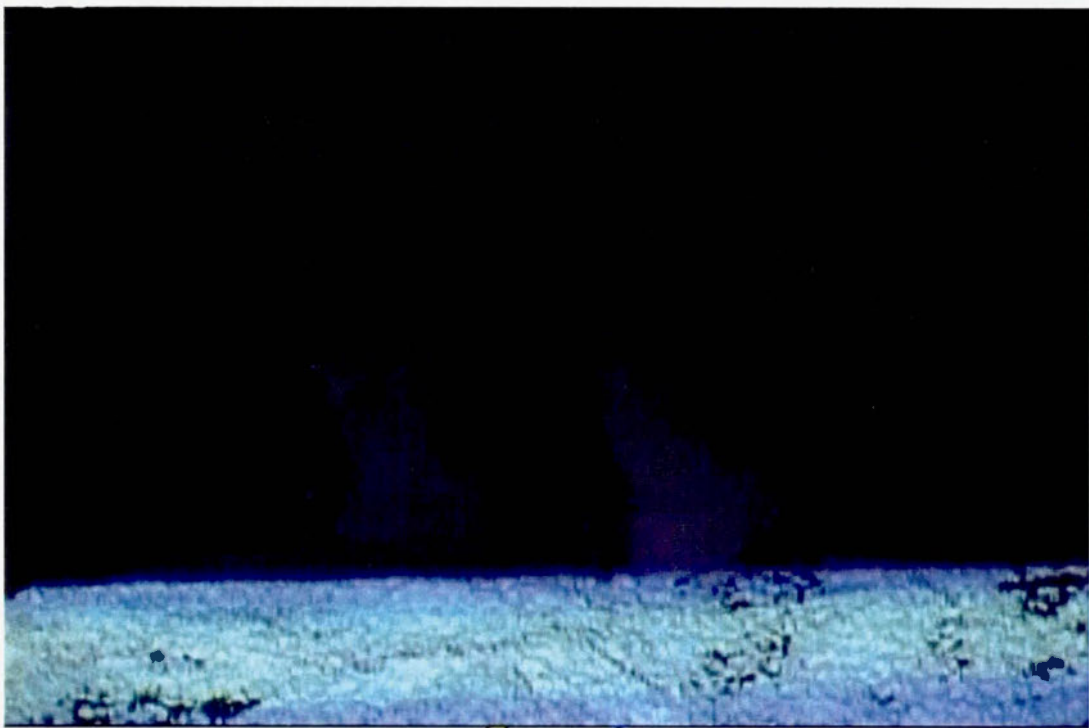
## **2.4 Proposition 4**

### **Idée générale de départ**

Nous proposons ici d'établir une relation quasi symbiotique entre l'image et le couple de danseuses au cours du processus : la surface courbe et à configuration modulable des corps en mouvement costumés de blanc constitue l'unique support de la projection, cette dernière constituant l'unique source d'éclairage. Le déplacement du cadre de l'image détermine le trajet des corps en mouvement autant que les corps en mouvement/écrans révèlent l'image. Cette proposition est envisagée dès l'origine pour un dispositif de présentation frontal, compte tenu de l'équipement et de l'espace de travail disponibles : ne comportant qu'une unique source d'éclairage/projection, elle se veut en effet être regardée exclusivement de face.

### **Processus**

Le déplacement de l'image vient conditionner le déplacement des corps comme premier motif de recherche.



**Figure 2.3.13** Image 13 *Proposition 3*

### Première approche : déplacement latéral

Nous travaillons d'abord avec une composition vidéo d'essai, présentant un rectangle lumineux mouvant de droite à gauche. Les interprètes s'appliquent alors à occuper et suivre la zone éclairée mouvante délimitée par la projection. Nous effectuons de premières expérimentations autour d'un duo des deux interprètes partant assises de dos, se mouvant en gardant leur dos « solidarisés » par un contact latéral, quasi siamoises, afin de préserver une surface de projection « stable » qui permettra une appréciation continue de l'image projetée, dans un déplacement latéral synchronisé avec l'image, à la distance focale de la projection. La condition délicate de ces deux corps soumis à cette restriction de mouvement donne naissance à différentes images qui pourraient être développées en un propos plus narratif que nous choisissons de laisser de côté pour s'aventurer plus loin dans la recherche de différentes possibilités offertes par le dispositif.

La contrainte produite s'avère intéressante sur le plan de la recherche chorégraphique mais l'œil captivé par l'image ne se refocalise que très peu sur l'interprète en mouvement. Nous abandonnons à cette occasion l'idée lancée en début de processus de « mettre à l'écran » un point mouvant dans l'image, craignant que l'image s'accapare la perception du spectateur. Nous réorientons donc la recherche sur un déplacement alterné entre les deux danseuses reformant sans cesse le « carré des dos » (passant à droite ou à gauche de l'autre). La recherche d'un mode de déplacement adéquat s'en trouve tout aussi intéressante et permet de percevoir davantage les segments de corps en mouvement qui attirent alors le regard sur l'action « live » en cours sans pour autant faire disparaître la possibilité de s'intéresser à l'image. Les possibilités de mouvements visibles sont alors plus larges et mieux mises en valeur : le mouvement des danseuses venant sans cesse perturber la visibilité de l'image, le regard navigue dorénavant entre sens de l'action et sens de l'image.

### Introduction d'une dimension ludique

En cherchant à diversifier les stratégies permettant à chaque interprète de passer « de l'autre côté de l'autre » pour la laisser ensuite faire de même à son tour, nous introduisons une dimension plus ludique au sein du processus, que nous décidons de garder dans l'interprétation et de refléter également à travers certains moments de la composition image, donnant naissance à un univers, une atmosphère colorés différemment. Nous testons diverses combinaisons permettant de révéler l'image et de varier les opportunités de déplacement, ouvrant ce « jeu » à d'autres configurations des corps-écrans. Nous jouons également, avec la projection d'images de différentes tailles, à introduire plusieurs niveaux dans le mouvement des interprètes, explorant une plus large palette de contacts et des relations de différentes natures entre elles au cours des stades transitoires jusqu'à la station debout (s'agripper, s'appuyer l'une sur l'autre, se retenir l'une l'autre...).

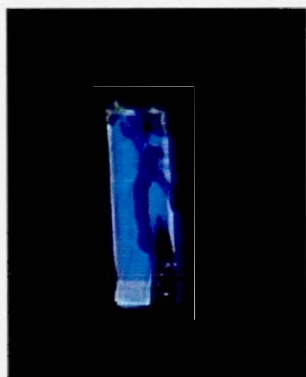
Dans un deuxième temps, nous nous aventurons à explorer le déplacement en profondeur et l'effet « zoom » et « défocalisant » de ce type de déplacement des corps dans l'espace de projection, affectant la perception de l'image en détruisant ou reconstruisant la netteté de la projection. Les variations de profondeur provoquent en effet l'apparition et la disparition de l'image (selon la netteté de la projection en rapport avec l'éloignement et le retour à la distance focale), et permettent de jouer tantôt avec l'image projetée elle-même, tantôt avec la bordure du cadre lumineux présentant une image plus floue. Cette dernière peut alors être perçue comme un « cadre de porte » au travers duquel semble se faire le déplacement des interprètes qui se repèrent à la trace lumineuse de la « base » de l'image au sol, au fil de l'avancée. Nous jouons par ailleurs avec l'effet d'illusion provoqué par l'introduction d'images des danseuses en mouvement dans la projection sur leur propres corps, présentant pour l'œil un enchevêtrement inextricable des corps réels et virtuels qu'il perçoit. Les variations dans le rythme et la trajectoire du déplacement de la fenêtre de lumière/image présentent un défi pour les interprètes qui doivent s'en accommoder



dans la combinaison de leurs déplacements latéraux et en profondeur. Elles présentent également un défi dans le travail de montage vidéo du fait de l'impossibilité liée à nos conditions de travail de modifier le montage et de l'essayer en temps réel.

Les interprètes sont incitées à user de tous les subterfuges possibles, même « combatifs », lors de la recherche, ce qui stimulera leur inventivité et inspirera mes propres suggestions d'action : se glisser, se frotter contre ; se faufiler/se détourner ; déplacer l'autre en la portant ; grimper par dessus ; la « liquéfier » ; passer entre ses jambes ; sauter par dessus ; glisser par dessus ; la faire pivoter ; etc. Pour conserver la fraîcheur de cet esprit ludique, nous décidons, alors que la partie des déplacements assis sera écrite de manière très précise, de laisser la part de déplacements debout ouverte à une part d'improvisation. Nous déterminons ensemble, à partir des expérimentations, différentes variantes, stratégies d'« éviction de l'autre » pour entrer dans la lumière, qui resteront à leur libre disposition afin que les interprètes puissent se surprendre l'une l'autre chaque fois par leurs choix (figures 2.4.1, 2.4.2, 2.4.3, 2.4.4, et 2.4.5). Nous essayons un moment un faible éclairage de côté sur les danseuses pour mieux révéler le contour des corps, les reflets de la peau : le mouvement des corps devient plus évident au détriment de jeux d'illusions permis par la projection comme unique source de lumière. Nous reviendrons donc finalement à notre première option, qui permet de jouer avec le partage de l'image entre les deux interprètes, la mise en valeur du point de contact ou de l'entre-deux corps, en écho au rapprochement et à la connivence qui anime cette proposition.

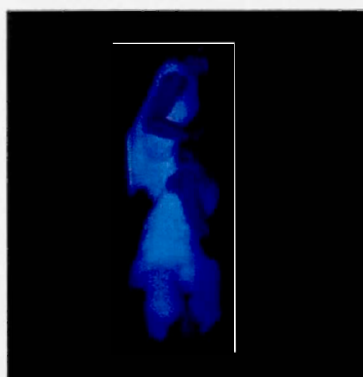
La composition finale est travaillée à l'aide de repères sonores, visuels et tactiles : le déplacement des zones d'ombre et de lumière indique aux interprètes la vitesse et le sens de la progression de l'image. Par ailleurs, les interprètes tournant le dos à l'unique source de lumière la majeure partie du temps, elles n'ont aucun moyen de se repérer visuellement pour se situer par rapport à la projection dont elles doivent être le support, leur progression est guidée par un marquage « velcro » au sol.



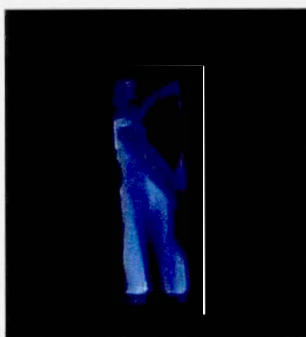
**Figure 2.4.1** Image 1 *Proposition 4*



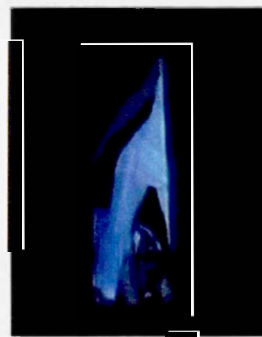
**Figure 2.4.2** Image 2 *Proposition 4*



**Figure 2.4.3** Image 3 *Proposition 4*



**Figure 2.4.4** Image 4 *Proposition 4*



**Figure 2.4.5** Image 5 *Proposition 4*

Ainsi, les corps se trouvent toujours à la bonne distance du projecteur et donnent à voir une image entière (la taille et le positionnement de l'image dans l'espace variant selon qu'elles s'approchent ou s'éloignent de la source, compte tenu de l'angle de projection) et du degré de netteté recherché (en rapport avec la distance focale).

### Interprétation/qualité de mouvement

J'invite plus tard les deux interprètes à trouver un sens du « relais » qui leur permette, en se déplaçant successivement, de rejoindre la fluidité du déplacement de la zone lumineuse dans le mouvement de leur binôme. J'oriente rapidement la direction d'interprétation vers la recherche d'une lenteur qui permettra de trouver un maximum de fluidité dans la progression du doublon, que nous pourrons ensuite agrémenter de pointes d'accélération. J'incite les interprètes à utiliser le poids des masses (tête, cage, bassin) comme impulsion motrice du déplacement et à éliminer le geste périphérique superflu (puisqu'inutile au déplacement). Une même impulsion motrice guidera finalement chaque déplacement, que nous tenterons de faire résonner par une utilisation intelligente des relais d'appui pour éviter de rompre la progression, jusqu'à l'aboutissement du mouvement, en évitant autant que possible les réajustements. Les deux interprètes trouvent finalement le moyen de relancer sans cesse le déplacement par des impulsions plus puissantes ou plus soudaines au fur et à mesure de l'accélération progressive du déplacement de l'image. Nous finirons par fixer la partition de cette section après un long travail d'ajustements.

### Travail avec les différents éléments dans la composition

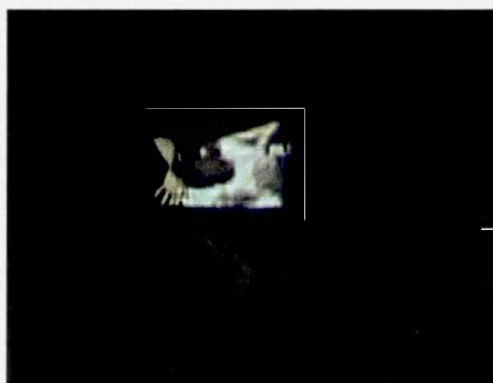
#### Les êtres

Nous avons recours ici à la complicité et à une connivence réelles des interprètes comme matériau de travail. Nous cherchons à révéler un aspect de leur personnalité en allant puiser dans la spontanéité de jeux, blagues, prises par surprise et « mauvais

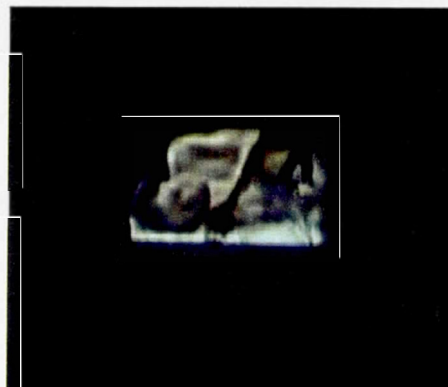
coups enfantins » issus de l'atmosphère du processus et exprimant bien à quel point cette « rencontre » a eu lieu.

## L'espace

Si le processus entre chorégraphe, interprètes et vidéaste en fait d'abord un espace du jeu, de la complicité, porteur d'une part de la complexité des rapports humains, l'expérimentation appelle à en faire également un espace du voyage. Le déplacement du couple symbiotique formé par les danseuses et l'image, qui ensemble révèlent la largeur puis la profondeur de l'espace sans que pourtant aucune borne visible n'en marque la trace, en font un espace du virtuel et de tous les possibles. Nous construisons d'abord cet espace comme un espace/cadre en deux dimensions : un champ restreint de l'ordre de la surface, sans profondeur, dans lequel on se faufile, on se hisse en rampant d'abord (tirer/pousser/glisser/rouler), qu'on se partage ensuite debout, offrant l'effet d'une perspective « plane », déformée par la nature et le mouvement des corps-surfaces de projection malgré tout, du fait de la décision de ne pas utiliser le très faible éclairage de côté, délaissé pour mettre en valeur cette caractéristique de l'éclairage par la projection et laisser à l'imaginaire le soin de spéculer sur ce qui se passe « hors champ ». Nous décidons ensuite de révéler peu à peu la profondeur de l'espace « hôte » de ce cadre en faisant varier la position du support récepteur de cette bi-dimensionnalité dans une troisième dimension : le déplacement des interprètes dans la profondeur du plateau. Nous travaillons, sur le plan chorégraphique et en collaboration avec la composition vidéo, à en faire un espace de l'illusion, où le réel et le virtuel se mêlent dans notre perception (figures 2.4.6 et 2.4.7 : le bras réel de Fanny se superposant à l'image de son propre corps projetée sur le dos de Johanna), du reflet (figure 2.4.8), ou encore du dédoublement (figure 2.4.9). Nous jouons également, ce qui pourrait être davantage développé, avec l'espace entredeux (*voir Textures*).



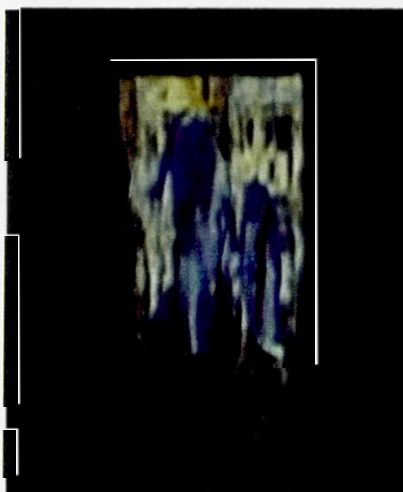
**Figure 2.4.6** Image 6 *Proposition 4*



**Figure 2.4.7** Image 7 *Proposition 4*



**Figure 2.4.8** Image 8 *Proposition 4*



**Figure 2.4.9** Image 9 *Proposition 4*



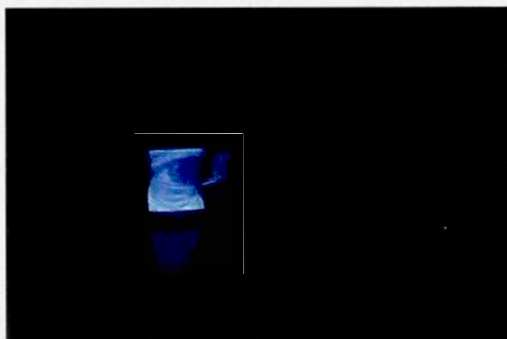
## La lumière, les images et la projection

Nous touchons ici à des jeux d'illusion, de « trompe l'œil » entre la projection de la danseuse grandeur réelle sur la danseuse en action.

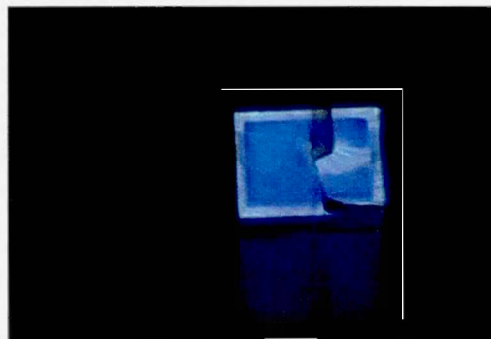
Des différents formats de la zone éclairée testés, la dimension adoptée retient notre attention par son évocation du « télévisuel » et la mise en question du regard qu'elle évoque, qui sera reprise subtilement dans l'introduction de l'image de l'œil (figures 2.4.10 et 2.4.11) dans la composition image, invitant le spectateur à une distanciation consciente. Ce format inspire également l'évocation de l'aquarium, en écho au matériel/image de l'eau déjà utilisé, que l'on retient notant qu'elle permet de lier les quatre univers proposés. De même, la main saisissant les corps/écrans qui se mêle aux images en réponse aux manipulations mutuelles des interprètes, cherche à rejoindre, dans la perception du spectateur, cette stimulation tactile suscitée par les propositions précédentes. À travers la composition, nous appelons également à une réminiscence du repos par des images du sommeil et du roulis des corps sur le tapis floconneux.

La « promenade dans le parc » en images, quant à elle, vient introduire un autre univers où se retrouvent les deux mêmes êtres (figure 2.4.9), une autre face d'elles mêmes se projetant dans leur dos (souvenir, rêve, ou projection dans le futur ?). Diverses explorations autour de la variation des dimensions de la projection, affectées par la distance à laquelle se trouvent les danseuses, permettront de découvrir cet effet « fenêtre », ou « cadre de porte » et invitent à explorer davantage la verticalité et différentes manières de prendre cette lumière.

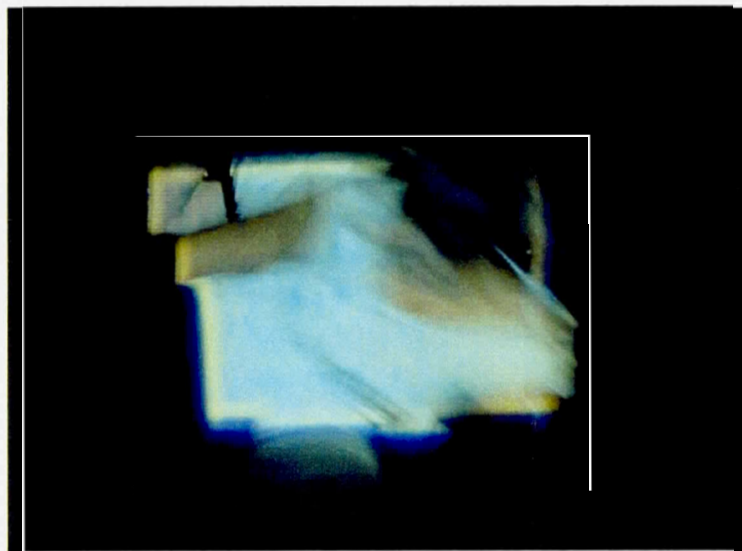
Comme nous l'évoquions plus haut, l'épineuse question technique de la définition de l'image, de l'envergure du déplacement des danseuses et de la mise au point (en fonction de la distance focale) se pose alors et il sera décidé d'un commun



**Figure 2.4.10** Image 10 *Proposition 4*



**Figure 2.4.11** Image 11 *Proposition 4*



**Figure 2.4.12** Image 12 *Proposition 4*

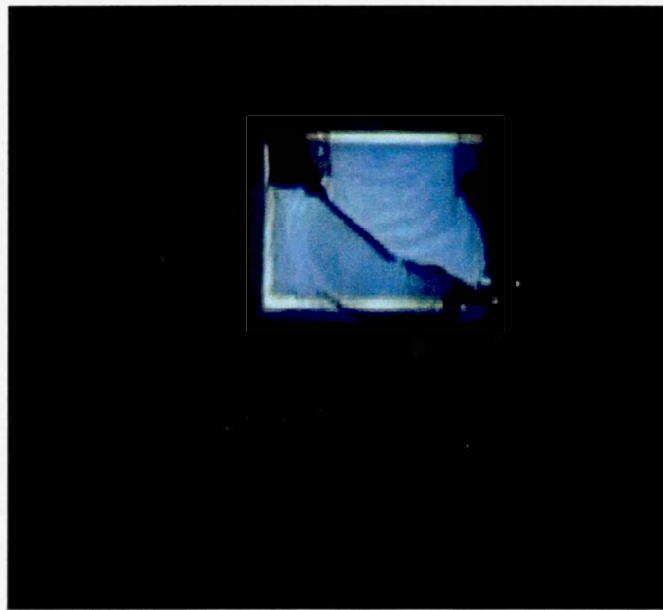
accord avec les collaborateurs d'en faire quasiment un sous-thème de cette proposition (figure 2.4.12) : une image qui se déforme et se reforme au fur et à mesure du mouvement et du déplacement des danseuses. Le matériel n'étant pas disponible, nous laissons de côté l'idée de l'utilisation de deux projecteurs pour une même source, qui aurait permis de jouer sur deux distances focales différentes.

### Matière et textures réelles ou virtuelles

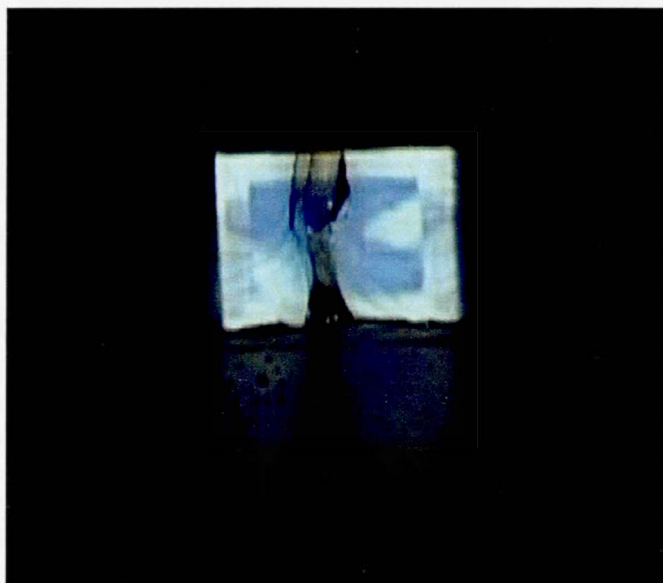
La « matière corps » invite elle même à diverses explorations : nous jouons ainsi à mettre en valeur son épaisseur, sa tridimensionnalité courbe, ses configurations changeantes (en tant qu'écran), sa matérialité dans le réel (superposition, frottements). Nous explorons l'« à travers » : il est possible, pour l'observateur, de voir à travers l'image du corps de la danseuse, mais il est impossible pour la danseuse de passer à travers sa partenaire.

L'inventivité des interprètes est constamment sollicitée pendant la période d'exploration pour trouver toujours de nouveaux moyens de rester dans la lumière. Nous décidons de jouer également avec l'« entre deux » : espace libre entre les corps, où ils peuvent se faufiler, ou qui laisse entrevoir l'obscurité au delà des corps (figures 2.4.13 et 2.4.14).

Le choix du matériau du costume approprié pour servir d'écran prend ici toute son importance, au sens de la neutralité (blanche) de sa texture qui laisse place aisément aux évocations portées par l'image projetée. Par ailleurs, l'eau est également toujours présente, devenant presque un motif commun aux propositions précédentes, comme on l'a vu plus haut.



**Figure 2.4.13** Image 13 *Proposition 4*



**Figure 2.4.14** Image 14 *Proposition 4*

## Son

L'environnement sonore porte indubitablement la trace de la section précédente, comme une résonance qui serait davantage de l'ordre de l'établissement d'un fonctionnement de vases communicants pour la perception entre les deux propositions, toujours dans un esprit de « voyage », amplifiant la contamination mutuelle des différentes sections issues d'un processus de recherche commun à quatre voies parallèles (l'eau, la plage...). On retrouve donc les fonds marins, étoffés d'une basse lancinante de base, et du retour des clapotis de l'eau et des chuchotements de la première section. « La plage » y est ajoutée, comme un but atteint, un ultime repos accompagnant les évocations paisibles du sommeil dans les flocons.

La proposition sonore suggère l'imminence d'un événement qui ne vient jamais, comme une éternelle attente de quelque chose en gestation, qui nous a séduits par l'intensité qui s'en dégage et a appelé à la lenteur de la progression, inspirée de la montée de la vague. On pourrait cependant davantage développer ce type de proposition chorégraphique vers la construction d'un climax plus affirmé ou des jeux de contrastes plus variés dans un autre contexte.



### CHAPITRE III

#### QUESTIONS SOULEVÉES PAR L'INTÉGRATION DES ÉLÉMENTS DU « CORPUS DE CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE MULTIMÉDIA » AU PROCESSUS

À l'issue de ce travail de recherche se posent un certain nombre de questions que j'ai tenté de mettre en perspective à l'aide d'entretiens avec d'autres chorégraphes émergents ayant signé au cours de ces deux dernières années quelques pièces faisant intervenir plusieurs de ces médias (voir références en annexe). Le processus réalisé pour la réalisation de la partie pratique m'a également permis de constater les apports et contraintes qui sont inhérents à cette approche multimédia du travail chorégraphique. La question première demeure à mes yeux : « Comment tirer profit de cette intégration sur le plan de la création, en cours de processus, et sur un plan de la facture de la proposition présentée ? »

En effet, si la volonté de les voir intégrés au spectacle de danse contemporaine peut être question de sensibilité artistique ou de principe, on peut se demander ce que, toutefois, une intégration de ces médias à l'œuvre peut apporter du point de vue de la création même. Pourquoi et comment en explorer le potentiel ? Quel impact ce type de fonctionnement a-t-il sur le processus comparé à une démarche où le travail de conception/création dans chacun des domaines est plus cloisonné, du point de vue de la manière dont se redistribuent les rôles et responsabilités des collaborateurs et de la communication nécessaire entre eux, de la connaissance des médias intégrés, des

conditions de création, de l'ouverture sur de nouvelles pistes d'exploration et de la cohésion d'ensemble du travail ?

### **3.1 Pourquoi et comment explorer le potentiel de ces médias au sein du processus de recherche chorégraphique ?**

La question relève au départ du parti pris artistique ou esthétique vis-à-vis de ce que le chorégraphe veut mettre en valeur dans le travail chorégraphique, de la manière dont il envisage la démarche de création, dont il fait ses choix relativement aux conditions de représentation, des éléments qu'il veut y voir intégrés, de la manière dont il veut les y voir intégrés. Mais elle touche également ici à la question du manque de moyens, d'expérience de la collaboration, et d'organisation en général, qui posent chacun leurs limites à ce type d'expérimentation.

Si la danse se construit, de manière communément admise, autour des interprètes et souvent d'un environnement sonore, le chorégraphe émergent semble parfois oublier de clarifier son positionnement vis à vis des conditions dans lesquelles il va présenter son travail, qui incluent pourtant divers paramètres qu'il pourrait mettre à profit pour une meilleure cohérence et une meilleure perceptibilité/recevabilité de son œuvre. Nous constatons que l'intégration d'autres médias au travail chorégraphique (même en ce qui concerne l'éclairage), qui est aujourd'hui fréquente, se fait bien souvent, pour le jeune chorégraphe, à la « dernière minute » après avoir été pensés séparément durant le processus par les collaborateurs, voire le chorégraphe seul, au risque de faire figurer ces derniers à titre d'artifice.

Si ces médias sont bien présents et couramment utilisés dans la création chorégraphique contemporaine, le chorégraphe peut considérer que, de la même manière que la danse contemporaine a pu souhaiter sonder le plein potentiel et travailler la matière des corps en présence durant le processus, ces « éléments donnés » de recherche chorégraphique peuvent être étendus aujourd'hui aux différents médias qu'il souhaite voir cohabiter au sein de la performance.

Par la lumière, la couleur, l'image, les matières, les espaces, nous sommes ainsi partis à la recherche d'états de corps particuliers, d'inflexions communes de l'imaginaire ou de l'expérience concrète et corporelle au sein du groupe de travail comme on peut chercher, de manière plus courante, à mettre les danseurs à l'unisson rythmique ou « atmosphérique » à l'aide d'un environnement sonore. L'atelier de recherche travaille alors les corps en mouvement, les individualités, éventuellement à partir d'un thème directeur lié à une intension de création, mais pas nécessairement, jusqu'à ce que quelque chose de majeur se dégage, que du sens transpire de l'expérience vécue en studio à ce moment donné avec ce groupe et ces éléments donnés. Nous avons expérimenté autour d'émotions, sensations et interactions émergeant du contact avec les autres partenaires/collaborateurs, espaces particuliers, éléments de scénographie, éclairage, images et sonorités, intégrés au processus.

Sylvie Crémézi affirme :

La chorégraphie [...] ne se développera pas selon un plan, mais dans un jeu d'échanges danseurs chorégraphes, un jeu de possibles gestuels relié à des expériences personnelles [...]. Le travail de recherche s'enrichira donc de l'imaginaire et de la pensée de chaque danseur.<sup>1</sup>

C'est cette même idée qui a porté le travail tout au long de la recherche, étendue à l'ensemble des artistes impliqués dans le processus, quel que soit le médium avec lequel ils s'expriment.

### 3.2 Questions dégagées de l'expérience

#### Collaboration

Si l'atelier tel qu'il est envisagé en danse contemporaine semble propice au développement des liens qui tissent la collaboration,

---

<sup>1</sup> Sylvie Crémézi, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 2002, p.63

L'autre particularité de l'atelier, c'est de pouvoir mélanger dans une recherche commune des personnes d'origines diverses, techniquement dissemblables, d'âges variés, et ce dans une estime réciproque.<sup>2</sup>

[...] La pratique de l'atelier, aussi bien pour le danseur-interprète que pour le danseur-chorégraphe met [...] en avant l'importance de la personne et son autonomie à l'intérieur du groupe.<sup>3</sup>

la question de la collaboration se pose ici plus que jamais.

Le principe de travail que nous avons choisi consiste, encore une fois, à étendre cette notion à l'ensemble des collaborateurs. Nous parlons ici d'une collaboration qui s'élabore dans la concertation et l'observation mutuelle des propositions de chacun, dans un dialogue constant entre « le discours et la pratique, le sentir et le faire, la perception et la mise en œuvre. »<sup>4</sup> Cette collaboration résulte de choix de l'ordre de l'humain dans la formation d'une équipe et constitue un énorme défi pour le jeune créateur indépendant actuel, d'autant que le choix des collaborateurs avec qui il peut se permettre de travailler est souvent limité par des paramètres sur lesquels il a peu de contrôle. Stéphane Gladyszewski me confie :

« De plus en plus, je vais commencer à rencontrer les bonnes personnes, avec le temps.[...] Travailler avec des gens compétents, ça libère beaucoup, pouvoir déléguer aux bonnes personnes... J'ai de la difficulté [...] à faire confiance et déléguer. »

Cette même question de la collaboration semble être également au cœur de la démarche de la compagnie Kondition Pluriel, citée précédemment. La compagnie, fondée en 2000 et aujourd'hui bien établie, repose en effet sur la solide collaboration de Marie Claude Poulin et Martin Kusch, artistes spécialisés respectivement en danse contemporaine et en arts visuels et médiatiques. La démarche qu'ils ont entreprise vise à établir des collaborations avec des artistes manipulant d'autres médias (on pense au recours récurrent au travail d'installation sonore d'Alexandre Saint-Onge),

<sup>2</sup> Dominique Coulin-Praud, *op.cit.* p.151

<sup>3</sup> *op.cit.* p.153

<sup>4</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.22

et c'est précisément ce qui supporte leur recherche d'un nouveau langage à l'intersection des disciplines impliquées dans leur processus créatif.

Interprètes, chorégraphe et collaborateurs, de par leur formation respective, apportent un regard différent, une sensibilité autre sur l'ensemble auquel son médium de prédilection est incorporé, ce qui contribue constamment à réorienter le processus durant la progression du travail. Les suggestions fusent, l'inspiration de chacun est mise en ébullition par différents moments du travail, et il s'en dégage autant de complexité à trouver une manière de permettre à chacun de rassasier son désir d'exploration. Stéphane Gladyszewski précise :

« Ça fait toute la différence, des collaborateurs qui, eux mêmes, ont des projets personnels, rentrent dans un processus de création et peuvent comprendre ce qu'est l'enjeu [de leur contribution] dans le projet d'une autre personne.[...] Ils font de la recherche avec toi aussi et ils te laissent la possibilité de rechercher avec leur outil. »

### Communication

Nous avons constaté par ailleurs que, de la même façon qu'il faut toujours un temps pour que les corps de danseurs portant la trace d'expériences (de danse et de vie) variées trouvent un diapason commun, s'adapter au regard et au langage du vidéaste, de l'éclairagiste ou du scénographe, dont la sensibilité au mouvement et aux textures en regard de la lumière et des couleurs est différente, prend du temps.

Le rituel de l'atelier de composition implique un rapport 'privé' entre les danseurs avec usage d'une terminologie particulière (pour désigner différents moments de matériau sortis, par exemple), et une foule de métaphores réservées au groupe circule, à quoi le profane n'aura jamais accès. Parfois même, le chorégraphe 'garde' pour lui, une bonne partie du propos, voire de l'appareil imaginaire, tant cet espace de création, visible ou invisible, intériorisé ou objectivé, se doit d'être protégé.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.216



Nous avons vu ici aussi, au fil du processus, émerger un vocabulaire, « jargon » spécifique à ce travail là, composé en grande partie de métaphores et d'onomatopées et partagé par les interprètes et l'ensemble des collaborateurs pour désigner différents mouvements, moments, sections chorégraphiques, atmosphères, sensations, états de corps recherchés, etc. Cependant en fonction des sensibilités et de l'expérience respective des artistes en présence, communiquer ses désirs n'est pas toujours aisé - d'où l'importance pour moi de tester la communication avec les interprètes et les autres collaborateurs en tout début de processus.

Sara Wiskar, interprète, chorégraphe, mais également conceptrice et technicienne d'éclairage pour la danse avec qui j'ai eu l'occasion de réaliser mes premiers travaux chorégraphiques présentés à Montréal, me confiait récemment que, souvent, lorsqu'elle éclaire le travail de jeunes chorégraphes, elle fonctionne en « mode manuel », et qu'alors, « c'est la danseuse qui est à la console ». Sa sensibilité d'artiste chorégraphique devient un outil lui permettant d'anticiper ou de « sentir » un moment important de la chorégraphie qui se déroule sous ses yeux, parfois pour la première fois, et de le mettre en valeur de manière plus adéquate que ce que les directives énoncées maladroitement par le chorégraphe ou un plan d'éclairage souvent établi en dernière minute, basique si ce n'est pauvre ou parfois confus, ont pu laisser entendre.

L'importance de l'établissement d'un mode de communication propre étendu à la cellule chorégraphes-interprètes-collaborateurs tient peut-être au fait que, comme le souligne Laurence Louppe, habituellement :

Le chorégraphe doit tout trouver en lui-même et en l'autre dans une relation spécifique. Et l'établissement de cette relation d'ailleurs fait déjà partie du travail de composition.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.245

Ouvrir cet espace de la création chorégraphique, avec ses codes et son langage, aux autres collaborateurs est une chose, emporter leur adhésion à ce fonctionnement particulier en est une autre, également singulière, qui semble de l'ordre de l'apprivoisement, et parfois difficile, comme le souligne Andrew Watson, qui, au sein du collectif Vertice, aura eu à faire face à quelques frustrations :

« Our collaborators [...] took the money and ran, didn't put the effort that they were supposed to into the project, weren't invested. »

### **Connaissance minimale des médias impliqués**

Cependant, même en souhaitant se laisser inspirer et porter par ce qui advient ou appelle à essayer ce à quoi on n'aurait pas pensé, encore faut-il avoir une idée des possibles avec les médias que l'on a choisi de faire intervenir.

La question de la connaissance des médias entrant en jeu dans le processus se pose donc. Si la maîtrise des différents éléments permet à certains concepteurs ou chorégraphes disposant d'une formation antérieure ou parallèle dans les autres domaines impliqués de concevoir, voire « préconcevoir » à eux seuls des compositions multimédias, le chorégraphe émergent, dont c'est rarement le cas, se voit dans l'obligation de s'entourer de spécialistes dans chacun des domaines qu'il souhaite voir intervenir dans le processus, sans nécessairement les connaître ou savoir d'avance s'il aura des affinités artistiques avec eux.

Il semble utile, pour le chorégraphe qui entreprend de travailler ainsi, d'avoir préalablement apprivoisé les médias impliqués pour pouvoir les « penser » ensemble et être en mesure de reconnaître et saisir les possibles qui s'offrent au fil de l'exploration, mais également de comprendre (voire se représenter) les propositions de spécialistes avant la mise en place d'un dispositif d'essai requérant un équipement parfois complexe à installer.

Stéphane Gladyszewski semble avoir acquis une certaine autonomie quant aux divers aspects de la conception et de la réalisation de ses travaux :

« Je fais l'installation scénique, la conception, la construction, [...] la captation vidéo, le montage, le système de projection, la manipulation de la projection, la chorégraphie, l'intégration. Je travaille avec quelqu'un qui s'occupe du son, [...] tout au long du projet, on se renvoie la balle [...], c'est comme des vases communicants entre nous, et au bout du compte, quand j'utilise sa piste sonore à la fin, elle a fait partie du processus, [...] elle s'insère en douceur. »

Andrew Watson, de son côté, estime que l'artiste qui souhaite tout faire seul court le risque d'être débordé par la complexité de son activité multitâche :

« The problem is : what you learn is to try to do everything yourself and [...] you stress yourself out of it. You have to develop all these skills and you can't do everything. »

Il est essentiel, en effet que la faculté de concevoir, l'imaginaire et l'inventivité rencontrent la faisabilité technique avec les éléments disponibles. Nous avons constaté qu'ils s'arrêtent, et l'exploration avec eux, lorsque la méconnaissance d'un équipement complexe et/ou des difficultés de communication entre des langages distincts spécifiques surviennent. Ces dernières posent alors des limites à la découverte, à la reconnaissance de l'intérêt de ce qui a effectivement lieu pendant l'exploration.

### **Importance des conditions de création**

Même avec une connaissance des médias et une capacité d'effectuer une bonne part du travail soi-même, l'importance de la collaboration et des conditions de création demeure cruciale, et bien que l'accès à différentes ressources soit variable, chaque artiste a sa propre stratégie. Les commentaires recueillis auprès de quelques uns le montrent. Il semble que l'espace de travail, l'accès à l'équipement et un minimum de financement soient des incontournables. Julie Duguay reconnaît :

« Ma bourse [...] a été à la caméra et de l'espace au CACUM. Ça, je ne le réalisais pas mais je réalise maintenant que c'était vraiment un gros luxe d'aller créer intensivement pendant deux mois au CACUM. »

Chanti Wadge dit également :

« I'm lucky because I do have access to studio space...Typically I don't make work unless I have a grant. [...] I haven't considered what I would do without it. Everything you want to do more, and you don't have enough money or time [...] but either you find a way to make it happen, or you just wait. »

Même sans disposer du Watermill Center de Wilson ou de la Caserne Dhalousie d'Ex Machina (Robert Lepage), Stéphane Gladyszewski, de son côté, semble travailler à ses explorations dans des conditions qu'il décrit comme étant tout à fait avantageuses :

« J'ai un studio [...]. On pouvait travailler là, [...] toute l'infrastructure était là, au studio. [...] Dans le complexe où je suis, [...] il y a une *shop* à bois à côté, une *shop* à métal en face, le gars qui fait mes écrans est au bout de la rue, [...] il y a un autre studio de danse, tout est à portée de la main. [...] Il y a une espèce de synergie. [...] Il y a eu des bourses aussi, en location d'équipement [...]. Les interprètes ont été généreux de leur temps pour le cachet que je pouvais leur donner. [...] Au niveau des éclairages, [...] j'ai travaillé une semaine avec l'éclairagiste, on a monté les éclairages tableau par tableau. [...] C'est quelque chose qu'il fallait qui se fasse en collaboration, [...] le projecteur [vidéo] est utilisé comme une source lumineuse, [...] il fallait vraiment que ce soit intégré ensemble. [...] Il fallait vraiment qu'on discute, qu'on dialogue, qu'on expérimente ensemble. »

Julie Duguay dira par contre, au sujet de l'utilisation de la lumière, de la couleur et de la projection vidéo dans sa dernière pièce :

« Je voulais avoir un temps d'exploration, mais je n'ai jamais pu, c'est juste vraiment au spectacle que ça s'est réalisé. »

En effet, en l'absence de toute mise à l'épreuve de l'expérimentation, les chances laissées à une mise en valeur d'ensemble rêvée par le chorégraphe et les autres concepteurs sont minces.

### **Le corps et la machine, leurs rythmes et exigences propres, arts chorégraphiques et arts technologiques ...**

Cette volonté de retour à « l'essence du mouvement » en danse contemporaine évoquée dans notre premier chapitre passe par une prise en considération et la valorisation de la profondeur de l'être qui le porte dans ses diverses dimensions (sensible, politique, sociale...) pendant le processus, auxquelles l'atelier est propice.

Il est un des moyens de travail pour garder un corps ouvert et disponible et, s'intéressant plus au processus d'investigation qu'à la réalisation d'un travail fini, d'une production, il permet de prendre en compte la personne autant que son art.<sup>7</sup>

S'il permet, au sein du processus de création, de laisser surgir et de mettre à profit des qualités, caractéristiques propres à chaque interprète en l'absence de toute prédominance de la gestuelle du chorégraphe, un tel atelier permet également de ménager une part de liberté au travail de recherche chorégraphique vis-à-vis des imposantes exigences qui sont inhérentes à tout équipement technologique.

#### **Retour sur quelques expériences d'interprète en milieu professionnel**

Mes expériences d'interprète acquises auprès de Nadia Lauro (France) (la matière, l'espace), les compagnies Kondition Pluriel (Québec) (nouvelles technologies) et Caravan Stage (États Unis) (interdisciplinarité, utilisation massive de la projection vidéo) ont suscité chez moi la crainte de voir le travail chorégraphique subordonné à des médias plus « techniques » davantage qu'il ne leur soit coordonné.

Durant ces différentes expériences, il m'a semblé souvent que nous dérivions vers un alignement du *travail avec les êtres* sur le *travail avec les machines et matériaux*, moins malléables, par manque de temps. S'en sont parfois suivis des moments de frustration pour les chorégraphes et les interprètes, lorsque la danse ne semblait être plus que par et pour ces médias, et plus rien en elle-même, où

---

<sup>7</sup> Dominique Coulin-Praud, *op.cit.* p.150



l'interprète pouvait se sentir outil de création sans que l'on ne fasse appel à sa sensibilité d'artiste malgré la meilleure volonté des concepteurs. Un court processus avec un ou plusieurs éléments plastiques ou technologiques capricieux aura finalement souvent exigé l'abandon des pistes d'explorations les plus stimulantes pour l'interprète ou le chorégraphe, par défaut de temps pour une mise en relation avec des acquis ou intentions prédéterminées relatifs aux autres médias.

« Mes *set up* demandent une longue mise en place technologique et ne se modifient pas rapidement, alors qu'on peut changer immédiatement ce qui ne fonctionne pas en danse, commente Martin Kusch. Notre premier obstacle a été d'harmoniser ça pour que les deux médias progressent simultanément dans la création. On ne veut pas que l'un surpasse l'autre. »<sup>8</sup>

Les interprètes affirment toutefois n'avoir pas souffert de la complexité de l'usage des différents médias au cours de mon processus de recherche-crédation. Les moments d'attente provoqués par les divers aléas qui se sont trouvés sur notre chemin n'ont fait que créer des moments de rapprochement entre les deux interprètes ou avec les collaborateurs, et renforcer leur complicité.

Selon Johanna :

« C'était un processus très agréable. On n'a pas tant attendu que ça, ça ne m'a pas gêné [...] au contraire, la technique, je trouvais que c'était pas mal un soutien, la vidéo, c'était comme un appui dans la pièce [...] c'était nos repères, c'était comme si on avait un troisième partenaire qui était tout le temps là. »

Rejoignons l'idée abordée plus tôt que si les expérimentations sont lancées en atelier de recherche à partir de pistes avancées par le chorégraphe à partir de thèmes, envies ou préoccupations du moment, le propos et le sens qui seront cristallisés dans l'œuvre autant que sa forme finale peuvent émerger de l'action au cours du processus.

---

<sup>8</sup> Fabienne Cabado, *La cellule et le senseur*, <[www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?ilIDArticle=43869](http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?ilIDArticle=43869)>, 28 septembre 2006

Au départ de toute pièce il y a deux choses, ou du moins l'une : le propos et le thème. Le thème est ce qui est donné en premier, c'est la base à partir de quoi on peut commencer à s'entendre. Le propos serait plutôt de l'ordre de l'objectif ou de l'intentionnel [...]. Il peut ne se dévoiler que dans le courant de la mise en chantier. Mais il peut aussi s'inscrire en amont de toute construction : ne serait-ce que pour s'éliminer lui-même. Le propos, dans certaines pratiques, peut être de n'en pas avoir. De partir à nu, [...] en attendant qu'une matière poétique diffuse s'élabore entre les danseurs, sur quoi on ne saurait anticiper.<sup>9</sup>

[...] C'est à travers une suite de réactions, d'opérations réversibles de production de transmutations ou de déplacement dans le groupe que la danse petit à petit trouve d'abord son essor, ensuite sa raison d'être, et sa légitimité.<sup>10</sup>

Si le chorégraphe ne tente plus d'écrire, de mettre en matière, en corps, en forme une vision préalable, la participation au processus de l'ensemble des médias, ingrédients qui composeront le « spectacle », peut peut-être mener à une meilleure cohésion d'ensemble dans ce qu'il retire de l'exploration, sans poser de limites trop contraignantes et restreindre le champ de découverte, ni asservir le travail des artistes aux caprices de la machine (bien qu'ils demeurent imprévisibles!).

### **Ouverture sur des pistes de création inusuelles, redéfinition des frontières entre les éléments : vers l'émergence de nouveaux langages?**

Au fil de l'avancée du processus, les frontières entre les médias s'effacent dans la perception. L'imaginaire les envisageant comme un tout, nous en venons à ne plus pouvoir concevoir l'un sans les autres. En ce sens, il semble qu'une redéfinition des frontières entre les différents éléments ou médias s'opère progressivement dans ce type de démarche, elles paraissent en effet soudainement perméables lorsque le travail est envisagé sous cet angle. Les paramètres et le mode de création s'en trouvent eux aussi redéfinis. C'est peut-être en cela surtout qu'on peut parler d'émergence de pistes de création inusuelles susceptibles de mener au développement

<sup>9</sup> Laurence Louppe, *op.cit.* p.256-257

<sup>10</sup> *Op.cit.* p.254

de types d'écriture chorégraphique inédits parce qu'axés autour de la trace de l'expérience d'une rencontre, d'une confrontation des corps et des sensibilités avec les composantes en présence davantage qu'autour de la gestuelle d'un chorégraphe.

Dans notre processus, aux êtres en présence s'ajoutent les êtres fictifs à l'image, la conception de la plastique de l'espace est complétée par la relation qui s'établit entre les corps en mouvement, les dimensions visuelle et sonore de cet espace, et les images qui s'y forment, alors que l'effet de la lumière et des images projetées est pensé en fonction du mouvement des corps et du choix des matériaux qui l'occupent.

Nous touchons ici, comme on le signalait plus tôt, à une question très présente chez les artistes auxquels je faisais référence précédemment. Le travail d'Isabelle Choinière est propice à interroger et explorer les limites du « corps naturel » et du « corps virtuel », et soulève la question d'une redéfinition de l'interaction entre les corps et l'environnement dans lequel ils se meuvent, de la notion de spatialité et de rythmique du mouvement des corps. Le même phénomène est présent au sein de la démarche de *Kondition Pluriel*, dont le but premier était justement de transcender le cloisonnement entre les disciplines :

« Coming from different fields and cultures, we constantly change roles and alter our artistic strategies. During the research process, our own work no longer belongs to one distinct discipline but to the disciplinary crossover. We believe that this collaborative approach can lead to a new form of writing and creativity. »<sup>11</sup>

« Là, on a trouvé le langage. Et ce qui me surprend le plus, c'est le transfert de savoir qui s'est effectué : plus ça va, plus Martin chorégraphie et plus je réfléchis, moi, au processus médiatique. »<sup>12</sup>

<sup>11</sup> <[www.konditionpluriel.org](http://www.konditionpluriel.org)>, 25 septembre 2003

<sup>12</sup> propos de Marie Claude Poulin recueillis par Fabienne Cabado, *La cellule et le senseur*, <[www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=43869](http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=43869)>, 28 septembre 2006

### **3.3 Avantages et contraintes apportés au développement du processus, incidence de cette optique de travail en matière de perspectives de recherche**

#### **Influence sur la cohérence globale de la proposition**

La mise en contact des collaborateurs associés au projet dès le début du processus de création permet d'établir des correspondances entre les sensibilités qui s'expriment à travers le médium de chacun et de travailler sur ces terrains d'entente vers une composition d'ensemble qui ne saurait être dépourvue de la trace de cette convergence. Bien entendu, chaque collaborateur étant affecté par des stimulations nouvelles dans son activité créatrice, l'organisation du travail et les prises de décisions se trouvent de ce même fait complexifiées.

Même sur le plan strictement chorégraphique, la prise en compte des propositions de collaborateurs travaillant d'autres médias, au même titre que les propositions des interprètes, élargit non seulement l'éventail des occurrences inspirantes, opportunités à saisir, découvertes impromptues qui feront éventuellement prendre un tournant à la création, mais également celui des différentes options que nous souhaiterions approfondir sans en avoir nécessairement le temps, des incompréhensions, des situations de confusion, etc.

Cependant cette mise en commun permet d'établir et de maintenir un dialogue entre les divers éléments durant la recherche puis la composition, et de construire un environnement spatial, plastique, visuel, sonore et corporel/kinesthésique où ils peuvent se répondre ou s'ignorer selon notre choix plutôt qu'au hasard des circonstances et des compatibilités d'états d'esprit de collaborateurs travaillant isolément.

### **Bénéfices retirés de l'introduction de ces composantes au processus de recherche chorégraphique**

La présence concrète et effective des différents éléments en jeu dans notre processus a permis de travailler les corps en mouvement à la recherche de qualités particulières comme autant d'outils qui lui parlent dans le langage de l'expérience. Pour obtenir des qualités d'interprétation nuancées, on a changé la forme du volume ici, là on a changé la couleur de l'image projetée, la teinte ou l'intensité de l'éclairage, ajouté des flocons. Ce travail d'action sur l'environnement dans lequel les interprètes pratiquent, par tâtonnement, essais-erreurs a provoqué chez eux une réponse plus surprenante et plus « homogène » que celle obtenue par de simples consignes verbales.

L'observation du travail en cours étant soumise à ces mêmes changements de conditions d'expérimentation, cette présence a ouvert des perspectives nouvelles à ma perception de chorégraphe sur ce qui se dégageait de mon propre travail, que je n'aurais pu envisager en leur absence et ont inspiré l'exploration d'avenues nouvelles. Ainsi, ici, même en l'absence de thème ou de vision préalable, la présence de certaines composantes a propulsé le travail chorégraphique dans une direction très ciblée.

La plasticité de l'espace et les restrictions apportées par les structures closes réorientent la recherche et modèlent quasiment la composition avec le corps en mouvement dans la *Proposition 1*. Fanny commente :

« Le travail dans la structure de forme cubique était intéressant car il donnait un espace réduit et empêchait la stature debout. Je pense que c'est un outil qui permet de chercher, d'explorer du matériel chorégraphique en dehors de celui habituel. Il est certain que tout objet, toute structure spatiale impose une contrainte et donc oblige le corps à proposer des solutions différentes pour se mouvoir dans cette nouvelle perspective. »

L'atmosphère apportée par la projection ou l'éclairage (des couleurs, des espaces, des images, une lumière) influence l'état de corps de l'interprète, son sens de



l'espace. Ainsi, la mise en forme et la composition « graphique » proposée par la lumière (rigidité et froideur relatives, netteté des lignes) a grandement influencé l'état de corps des interprètes et la direction d'interprétation de la *Proposition 2*, malgré le peu de temps d'expérimentation dont nous avons disposé avec cet équipement relativement lourd. Fanny ajoute :

« Si je me réfère aux retours que certains spectateurs ont donné suite à la pièce, il semble que l'éclairage ait amené un espace travaillé, structuré, en plus du cube et du cylindre et ait mis en valeur chaque passage de la pièce. Pour ma part, [...] après avoir apprivoisé cet élément technique, j'ai libéré mes mouvements. J'ai essayé d'optimiser leurs rapports avec l'espace lumière. »

Dans la *Proposition 3*, l'onctuosité des corps tient à l'influence de la confrontation préalable avec le matériau floconneux, sa saveur tactile, la sensualité à laquelle il appelle. L'apprivoisement du matériau (étonnamment friable et mobile, aux propriétés électrostatiques difficiles à gérer) a également été primordial, tant dans l'élaboration de la composition que dans l'interprétation. Fanny confie également :

« Pour le travail avec les flocons, [...] c'est un matériau qui a énormément orienté les mouvements. [...] J'étais submergée par la sensation amenée par le mouvement à l'intérieur des flocons [...] ce matériau m'a aidée à trouver la qualité du mouvement. »

Le cadre mouvant de projection, unique source de lumière dans la *Proposition 4*, dicte un mode de déplacement tout en permettant de « tricher » dans l'ombre. La notion de repérage spatial, ainsi que l'atmosphère générale de travail (dans une quasi obscurité tout au long des expérimentations) sont entièrement redéfinis par les conditions de recherche liées à ce travail avec la projection. Comme l'explique bien Johanna :

« On s'est organisées dans le mouvement par rapport à « suivre l'image », on n'a pas trouvé le mouvement avant, l'image est arrivée pour nous aider à trouver le mouvement finalement. »

Les éléments utilisés ont par ailleurs permis de percevoir le travail chorégraphique en chantier, l'action et les corps en mouvement eux-mêmes sous un angle différent. La structuration plastique de l'espace a offert une perspective différente du corps en mouvement, la présence de l'éclairage a induit d'envisager différemment la mise en valeur visuelle et *kinétique* du corps de l'interprète, la superposition de textures, couleurs, images, au corps en mouvement/écran de projection a laissé entrevoir un environnement poétique et un sens de l'illusion qui se sont autoalimentés au fil de la recherche et de la composition. En ce sens, on peut estimer que la présence des différentes composantes peut contribuer de manière significative à enrichir l'exploration et renouveler, rafraîchir l'approche et le regard du chorégraphe sur son propre travail.

#### **Limites de cet apport et contraintes rencontrées liées à cette incorporation**

Au fil de la recherche ayant mené à ces quatre propositions, nous nous sommes trouvés confrontés à divers obstacles liés à l'utilisation de ces différents médias et qui ne se rencontrent pas habituellement dans un processus de recherche chorégraphique tourné exclusivement vers le travail avec l'interprète.

La complexité de ce type de travail sur le plan logistique constitue la principale contrainte imposée par ce choix, mais l'importance de la collaboration et de la communication au sein du groupe de travail impose également de nouvelles obligations. Des interprètes motivés et enthousiastes ménageront facilement un moment pour se rassembler dans une cuisine ou un parc pour une répétition sauvage en cas de besoin, mais le nombre des artistes impliqués est ici accru, et chaque médium additionnel a ses exigences propres et ses spécificités techniques. Selon la lourdeur de l'équipement, la facilité à l'installer et le désinstaller, les éventualités de

dysfonctionnements quelconques, le chorégraphe se heurte à des contraintes de compatibilité des disponibilités des éléments et individus dans l'espace et le temps.

Nous avons réalisé rapidement ici que cette formule demande une autre organisation, un autre type d'engagement et d'investissement de la part des artistes en collaboration. De nombreuses rencontres, concertations d'ensemble (auxquelles certains, habitués à intervenir en dernière minute, ont eu du mal à s'adapter) qui, finalement, semblent constituer « beaucoup de travail à côté du travail », sont nécessaires. En effet, les « répétitions-discussions » avec des collaborateurs - qui en sont à différents stades de la création et donc pas nécessairement à ce point où ils aimeraient s'accorder une pause pour prendre du recul - lors desquelles nous examinons le nouveau matériel de chacun, faisons le point sur chaque proposition afin de faire des choix pertinents et permettre la maturation des divers éléments dans une ligne commune (en coupant court au foisonnement d'idées engendré par les inspirations de chacun) et retrouver la justesse d'une approche plus fraîche, d'une nouvelle perspective, impliquent un important investissement en temps et en énergie.

### **Compromis entre apports et contraintes**

Fort heureusement, face aux limites que les uns nous imposaient, nous avons, bien souvent, pu rebondir en considérant les opportunités que les autres nous offraient. Ainsi :

- ⇒ l'indisponibilité momentanée de l'espace de pratique, du matériel de projection ou de certains des collaborateurs a engendré la simplification des dispositifs d'abord envisagés par ces derniers et, du même coup, un allègement de la charge technique liée à leur utilisation,

- ⇒ les contraintes d'emploi du temps de chacun ont contribué à l'élimination de digressions, dispersions superflues dans le travail, et encouragé une prise de décision plus directe, plus rapide, dans la recherche de davantage d'efficacité,
- ⇒ la vidéo aura permis de substituer à des éléments plastiques imposants la suggestion de textures évoquant des matières, des densités... et permettant d'autres jeux d'illusion dont nous avons cherché à sonder le potentiel plutôt que de regretter la présence des premiers.

Dans l'impossibilité d'installer l'éclairage de scène suggéré par la conceptrice pour la *Proposition 3*, nous avons pu explorer le potentiel d'un éclairage par la vidéo seule et en retirer un intérêt qui a abouti à l'adoption de cette option, etc. Enfin, devant la difficulté d'adopter une vision commune et de départager les options à adopter en fonction des inspirations de chacun, face à la somme des informations à gérer pour chaque artiste depuis des points de vue orientés selon le médium considéré, nous avons simplement eu recours à un œil extérieur et des séances de « commentaires » indispensables.

## CONCLUSION

À travers le détail des quatre pistes d'exploration que nous avons développées à l'occasion de cette recherche-crédation, nous voyons bien comment les différents médias en travail dans de ce type de processus exercent une influence mutuelle les uns sur les autres, et comment les sensibilités individuelles de chacun des collaborateurs marquent la création d'ensemble.

En ce qu'il privilégie une expérimentation en atelier avec l'ensemble des éléments impliqués, renonce à toute visée préconçue du produit, du processus ou à toute prédominance de la gestuelle du chorégraphe, ce mode de travail a représenté pour notre équipe de travail un intéressant défi. Le travail qui en découle s'est élaboré dans la concertation et la prise en considération mutuelle des propositions de chacun et a résulté de choix de l'ordre de l'humain et du sensible. En cela, il s'est avéré propice au développement des liens qui tissent la collaboration. Le souci de travailler dans le respect des exigences des vecteurs des différents médias qui s'y expriment (êtres ou machines !) a en effet permis de créer des moments de rapprochement entre les différents partenaires en présence et d'établir une compréhension mutuelle, voire une complicité entre eux.

La contextualisation du matériau de travail de chacun dans un environnement sensible incluant les autres paramètres à l'œuvre dans le processus a induit une multiplication des facteurs de perception de son travail. Ce nouveau regard que chacun des collaborateurs porte sur son travail - tant sur le matériau que sur le sens qu'il peut prendre, et la mise en commun des différentes sensibilités ou regards sur le processus apportés par les différents artistes en présence, sont venus à la fois enrichir



les processus créatifs individuels de chacun et apporter davantage de cohésion au travail d'ensemble. Cette formule a par ailleurs constitué pour chacun une opportunité d'adaptation mutuelle aux langages des uns et des autres, et d'acquérir, par l'expérience, une connaissance des possibles avec les différents médias que l'on a choisi de faire intervenir.

Le fait de chercher à établir des correspondances entre les sensibilités s'exprimant à travers chaque médium et de travailler sur ces terrains d'entente vers une composition d'ensemble s'est bien entendu accompagné d'un certain nombre de contraintes d'organisation, d'engagement et d'investissement de la part des artistes en collaboration. On a cependant estimé que le compromis à faire entre les apports et nouvelles contraintes liés à ce type de fonctionnement dont nous avons fait l'expérience pouvait toujours se faire au bénéfice du travail de création.

Nous avons également peu à peu apprivoisé les médias impliqués pour entrevoir de les « penser » ensemble de manière réaliste en fonction des moyens disponibles, et être en mesure d'identifier les opportunités d'explorations nouvelles qui se présentent au fil du processus.

De la même manière que nous avons vu émerger, au fil des explorations, un vocabulaire partagé par l'ensemble des collaborateurs, sorte de « mode de communication » spécifique au processus, il semble que l'ensemble de l'équipe se soit orientée peu à peu vers un même mode, particulier à cette expérience, d'envisager les médias réunis, en un langage artistique hybride issu de ce partage.

De plus, au fil de l'avancée du processus, les frontières entre les médias s'effaçant dans la perception et l'imaginaire de chacun, nous avons parfois eu le sentiment de travailler à l'intersection des disciplines, à un mode d'expression issu de ce partage, au-delà des « catégories » de langages artistiques auxquelles nous étions respectivement supposés nous rattacher.

Nous avons souligné l'importance des conditions de création pour le bon fonctionnement de ce type de démarche, en matière de solidité de la collaboration, certes, mais également d'espace de travail, d'accès à l'équipement requis et à un minimum de financement. La mise en place récente et de plus en plus présente, à Montréal comme ailleurs, de plusieurs programmes d'aide et de soutien aux chorégraphes émergents et jeunes créateurs en « début de carrière » dans d'autres disciplines entreprenant ce type de démarche, offrant aux artistes l'opportunité de se livrer à diverses explorations dans un contexte de recherche relativement sécurisant, semble constituer un encouragement important à ce type de démarche.

La perspective que ces occasions puissent mener des artistes émergents à vouloir travailler avec d'autres avec un corpus de médias différents, apprivoiser ces autres « moyens d'expression » et développer des affinités professionnelles, voire aboutir à la formation d'équipes de travail solides, permet d'envisager l'émergence de types d'écriture chorégraphique singuliers et le développement d'autant de langages hybrides et de « signatures » particulières qu'il se formera de mélanges de sensibilités animant les inspirations créatrices de ces jeunes créateurs.

## ANNEXES

### **Annexe 1 : « partition verbale »**

La partition verbale : partie du corps qui initie l'action ou action amorcée, libre de toute interprétation par...l'interprète !

Pied  
Main  
Tête  
Tombe  
Viens t'asseoir  
Cède, reconstruit  
S'affaisse  
Roule  
Pied-tête  
Genou  
Revient debout  
Pied  
Bras  
Saute  
Ramasse, soulève  
Prend appui, pousse  
Torsion  
Repose, repousse, saute  
Swing, suspend  
Marche, marche  
Pied-main  
Pose  
Entoure jambe d'appui avec jambe libre  
Éjecte, atterrit  
Attrape main  
Lance main  
Rattrape main  
Présente main  
Main s'échappe et revient  
Repousse main, tourne  
Main revient gentiment  
Attrape main  
Pivote

Dégage bras-jambe / incline axe  
Rond de jambe, prend appui  
Retour, suspend courbe  
Tombe  
Roule  
Remonte  
Marche, marche  
Coup de vent bras-jambe, léger swing  
Revient, pose  
Ouvre  
Ferme, pivote  
Bras, bras  
Orteil attitude pivote, regarde derrière  
Dévisse regard  
Tombe.

## Annexe 2 : Expérience d'interprète, compagnies citées

Je fais référence à mon expérience d'interprète au sein des compagnies et pour les œuvres suivantes :

Caravan Stage, *Vanishing Currents*, 2004-2005

Travail multidisciplinaire mélangeant théâtre chanté, danse, arts du cirque, arts visuels et musique *live*. Cette création a fait suite à un processus en résidence de 2 mois (été 2004) durant lequel la période d'immersion de l'ensemble des médias dans le processus a été de 3 semaines.

Kondition Pluriel, *//.présence./.techno./.labo.//*, février 2003, Tangente, Montréal, Spectacle réunissant 10 danseuses dans un environnement interactif où corps, éléments visuels et sonores, captés au préalable ou en direct, se répondent grâce à l'usage de senseurs. Cette création a fait suite à une résidence de dix jours à l'espace Tangente.

Nadia Lauro, *Tu Montes?*, novembre 2002 (festival *Les Inacoutumés n°14*), La Ménagerie de Verre

Installation chorégraphique utilisant divers matériaux et constructions plastiques. Cette création a fait suite à une résidence de 2 mois à la Ménagerie de Verre.



### Annexe 3 : Propos rapportés

Les propos rapportés dans ces pages ont été recueillis au cours d'entretiens ou conversations libres autour du processus lui-même (mai et juin 2006) avec **Amélie Bourbonnais** (conceptrice d'éclairage et co-scénographe de ce projet), **Fanny Dulin** (interprète de ce projet), **Johanna Bienaise** (interprète de ce projet), ainsi que :

- **Andrew Watson** (programmeur et concepteur sonore) autour de son expérience de création *Alcôve* avec le collectif Vertice (Erin Flynn, Louis Plourde, Andrew Watson), pièce présentée lors de la série *Corps électronique* à l'espace Tangente (Montréal) en avril 2006, faisant intervenir la manipulation de la projection vidéo et de la diffusion sonore par les interprètes, par l'intermédiaire de senseurs ;
- **Stéphane Gladyszewski** (chorégraphe) autour de la création des pièces *Aura* et *In Side*, dont la première fut présentée au sein du volet *Corps électronique*, à l'espace Tangente (Montréal) en avril 2005, puis reprise avec la seconde en mai 2005 pour le Festival du Théâtre des Amériques (Montréal), faisant intervenir l'usage de divers matériaux, de l'éclairage et de la projection vidéo ;
- **Chanti Wadge** (chorégraphe) autour de la création de *[we]: fieldnotes from the bardo*, pièce présentée au sein du volet *Corps électronique*, à l'espace Tangente (Montréal) en avril 2005, faisant intervenir la projection vidéo sur différents supports (corps, objets, ou autres surfaces...) ;
- **Julie Duguay** (chorégraphe) autour de la création de *Dans l'horizon*, pièce présentée en janvier 2006 à l'occasion du *Vernissage danse #126* au Studio 303 (Montréal) avec une combinaison d'éclairage de scène et de projection vidéo.

Ces échanges se sont articulés autour des thèmes suivants :

- Une mise en relation entre le processus de création identifié plus haut et leurs expériences antérieures en termes de présence de différents médiums au sein de la création chorégraphique, la perception d'éventuelles différences du fait l'insertion de ces autres médiums et du travail avec les différents collaborateurs à l'ensemble du processus – les différents concepteurs seront invités à exposer la manière dont leur travail s'insère habituellement à la création/représentation chorégraphique ;
- leur perception des implications d'ordre logistique, matériel et technique, et artistique, liées à sa présence et son implication durant l'ensemble du processus  
- les interprètes seront invitées à exprimer leur sentiment vis-à-vis de l'aspect technique de l'expérience, les concepteurs mentionneront également de quelles ressources ils ont bénéficié et à quels obstacles ils se sont heurtés durant le processus ;
- leur appréciation du processus en termes d'« aventure humaine et relationnelle » entre les interprètes, avec le/la chorégraphe, les différents collaborateurs.

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies

- Loupe, Laurence. 1997. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 351 p.
- Crémézi, Sylvie. 2002. *La signature de la danse contemporaine*, Paris : Chiron, 2002, 1997, 138 p.
- Maurin, Frédéric. 1998. *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles : Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 279p.
- Charest, Rémy. 1995. *Robert Lepage : quelques zones de liberté*, Québec : L'instant même, 221p.

### Articles

- Coulin-Praud, Dominique. 1999. « L'atelier en danse : une pratique de l'utopique ? ». *Danse et Utopie*, Paris : L'Harmattan, coll. Arts 8, p. 149-157
- Perrin, Julie. 1999. « Projet de la Matière ». *Funambule*, Paris : Association Anacrouse, vol. 1, p. 7-26

### Webgraphie

- Isabelle Choinière  
Regroupement Québécois de la Danse  
<[www.quebecdanse.org/section/actualites/06septembre/choiniere.html](http://www.quebecdanse.org/section/actualites/06septembre/choiniere.html)>, 06sept. 06
- Fondation Langlois  
<[www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=115](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=115)>, 2000
- Kondition Pluriel  
Kondition Pluriel <[www.konditionpluriel.org](http://www.konditionpluriel.org)>, 25 sept. 03
- Fabienne Cabado, *La cellule et le senseur*  
<[www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=43869](http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=43869)>, 28 sept. 06